ISSN 1300-4670

Erciyes

Aylık Fikir Sanat Dergisi



Ruh Adam Romanının Yapısal Şeması

Ozantürk Şiirlerinde Anlam, Ses ve Poetik Yapı

İnsanın "Ne İçin Yaşadığı", "Ne Yaptığı", "Ne Olduğundan" Daha Önemlidir

Yörük Hayatı Ekseninde Yakın Tarihi "Tarla Kuşunun Sesi"nde Okumak

Antakya Yöresinde Düğünlerde Alkış: "Toplumsal Bir Nida Olarak Doğaçlama, Müzikal Zılgıt ve Haaha!"

YIL 46 | SAYI 553 | OCAK 2024

Erciyes

Aylık Fikir ve Sanat Dergisi
(Ulusal Hakemli Dergi)
ISSN: 1300-4689

Sahibi ve Yazı İşleri Müdürü
Âlim GERÇEL

Genel Yayın Müdürü
Ömer BÜYÜKBAŞ

Genel Yayın Danışmanı
Prof. Dr. Bayram DURBİLMEZ

Genel Yayın Yönetmeni
Mehmet BİLGEHAN

Halkla İlişkiler
Mehmet ÇAYIRDAĞ
Yaşar ELDEN

Düzenleyiciler
Prof. Dr. Önder ÇAĞIRAN, Prof. Dr. Remzi KILIÇ
Dr. Ahmet KAYASANDIK,
Öğr. Gör. Mehmet BİLGEHAN

HAKEM HEYETİ

Prof. Dr. Ahmet BURAN (Fırat Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet CİHAN (İstanbul Medeniyet Üniv.)
Prof. Dr. Önder ÇAĞIRAN (Erciyes Üniversitesi)
Prof. Dr. Bayram DURBİLMEZ (Hacı Bektaş Veli Üniv.
Prof. Dr. Kemal GÖDE (Süleyman Demirel Üniv. Emekli)
Prof. Dr. İlyas GÖKHAN (Niğde Ömer Halisdemir Üniv.)
Prof. Dr. Gürer GÜLSEVİN (Ege Üniv., TDK Bşk.)
Prof. Dr. Abdurrahman GÜZEL (Başkent Üniversitesi)
Prof. Dr. Zekeriya KARADAVUT (Akdeniz Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Metin KARAÖRS (Erciyes Üniv. Emekli)
Prof. Dr. Zeki KAYMAZ (Ege Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa KESKİN (Erciyes Üniversitesi, Emekli)
Prof. Dr. Atabey KILIÇ (Erciyes Üniversitesi)
Prof. Dr. Remzi KILIÇ (Erciyes Üniversitesi)
Prof. Dr. Metin ÖZARSLAN (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Nevzat ÖZKAN (Erciyes Üniversitesi)
Prof. Dr. Hatice ŞAHİN (Uludağ Üniversitesi)
Prof. Dr. Esma ŞİMŞEK (Fırat Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa TURAN (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Fikret TÜRKMEN (Ege Üniversitesi, Emekli)
Prof. Dr. Ali YAKICI (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Osman YILDIZ (Süleyman Demirel Üniversitesi)
(Not: Soyadlarına göre alfabe sırasıyla)

Yazışma Adresi
Erciyes Dergisi, P.K. 218, 38002 KAYSERİ
Telefon – Belgeç: 0 532 725 37 13 -0 352 231 73 03

İdare Yeri
Sahabiye Mahallesi Muhtarlığı
Kalenderhane Sokağı, Nu.: 8
38010 Kocasinan/KAYSERİ

Ağ sayfası: www.erciyesdergisi.com.tr
E-posta: bilgi@erciyesdergisi.com
alimgercel@gmail.com

YIL: 46 ✶ SAYI: 553 ✶ OCAK, 2024

İÇİNDEKİLER

SAYFA

Ruh Adam Romanının Yapısal Şeması
Âlim GERÇEL.....1

Ozantürk Şiirlerinde Anlam, Ses ve Poetik Yapı
Mehmet BİLGEHAN.....9

İnsanın "Ne İçin Yaşadığı", "Ne Yaptığı", "Ne Olduğundan" Daha Önemlidir
Gülsen BİLGEHAN.....17

Yörük Hayatı Ekseninde Yakın Tarihi "Tarla Kuşunun Sesi"nde Okumak
Sait ÖZER 25

Antakya Yöresinde Düğünlerde Alkış: "Toplumsal Bir Nida Olarak Doğaçlama, Müzikal Zılgıt ve Haaha!"
Kamuran FİLİZ.....29

Dizgi ve Tasarım
Mehmet BİLGEHAN
Hakan TOPUZOĞLU
www.erciyesdergisi.com.tr
İnternet Sayfasında Yayınlanmaktadır.
İndirme ücretsizdir, satılmaz!
Yazılarınızı
E-posta: mebilgehan@gmail.com

RUH ADAM ROMANININ YAPISAL ŞEMASI

Âlim GERÇEL



Giriş

H. Nihal Atsız'ın Ruh Adam romanı, yalnızca bir olay örgüsünü anlatan klasik bir metin değil; Türk tarihinin, mitolojik bilinç katmanlarının ve modern insanın ruhsal parçalanmışlığının iç içe geçtiği çok katmanlı bir yapı sunar. Atsız, romanın omurgasını hem tarihsel süreklilik hem de metafizik bir döngü üzerine inşa eder. Bu nedenle Ruh Adam, biçimsel olarak lineer olmayan, zamanın kırıldığı ve ruhun farklı çağlarda yankılandığı bir "çok zamanlı anlatı" karakteri taşır. Romanın yapısal örgüsünü belirleyen temel unsur, ilk bölümde yer alan Uygur masalıdır. Yüzbaşı Burkay'ın kaderi, romanın bütününe yayılan bir "çekirdek vaka" oluşturur. Bu masal, hem tematik hem de yapısal açıdan romanın ana eksenini belirler; Selim Pusat'ın yaşadığı iç çatışmaların, doğaüstü karşılaşmaların ve aşk ıstırabının hepsi Burkay'ın lanetiyle paralel ilerler.

Bu masalsı çekirdeğin üzerine kurulan modern bölüm ise Cumhuriyet sonrası Türkiye'sinde geçer. Bu iki zaman katmanı arasındaki ilişki, Atsız'ın romanda bilinçli şekilde oluşturduğu "paralel ruh yapısı"dır. Yani roman, yalnızca karakterlerin değil, ruhların da hareket ettiği çok katmanlı bir evrende geçer. elim Pusat ile Burkay'ın aynı ruhun yankıları halinde yapılandırılması, romana hem psikolojik hem de metafizik bir derinlik kazandırır.

Romanın yapı sistemi, klasik roman tekniğini takip etmez; aksine mitolojik anlatı, tarihsel kurgu, psikolojik çözümleme ve fantastik öğeleri birleşik bir kompozisyon hâline getirir. Atsız, gerçeklik ile doğaüstü olanı yan yana getirerek hem Türk kültürünün hem de bireyin ruhsal gerçekliğinin çok katmanlı yapısını görünür kılar. Bu nedenle Ruh Adam bir "ruh çözümleme romanı" olduğu kadar, aynı zamanda bir "medeniyet hafızası romanı"dır.

Eserin bütününe hâkim olan motiflerden biri de "geri dönüş" ve "tekrarlanan kader" izlekleridir. Bu izlek hem olay örgüsünün hem de karakter kurgusunun temel belirleyicisidir. Selim Pusat'ın yaşadığı ruhsal çözülmeler, yalnızca kişisel bunalım değildir; Burkay'ın bedduayla başlayan kader döngüsünün modern zamandaki bir devamıdır. Bu yapısal seçim, romanın psikolojik katmanını derinleştirir.

Romanın yapısal özgünlüğünü belirleyen bir diğer unsur ise karakter-tip ilişkisidir. Atsız, bilinçli olarak hem karakter hem de tip özellikleri taşıyan figürler yaratır. Selim Pusat, Burkay, Leylâ Mutlak, Güntülü ve Yek gibi figürler, hem bireysel hem de temsilî düzeyde işlev görür. Bu yönüyle roman, Türk edebiyatında ender görülen bir "tip-karakter hibrit yapısı" sunar.

Ruh Adamın yapısal şeması; masal çekirdeği, çok katmanlı zaman anlayışı, metafizik mahkeme sahnesi, aşk-ideoloji çatışması, ruhun sürekliliği ve temsilî tiplerin örgütlendiği geniş bir alan üzerine kuruludur.

Roman hem Türk mitolojik geleneğini hem de modern insanın kırılganlığını bir araya getirerek benzersiz bir anlatı formu ortaya koyar. Bu nedenle eserin yapısal incelenmesi, yalnızca teknik yönlerin değil, aynı zamanda ideolojik ve ruhsal temellerin de değerlendirilmesini gerektirir.

1. Romanın Yapısal Çekirdeği: Uygur Masalının Kurgudaki İşlevi

1.1. Masalın Roman İçindeki Konumu

Ruh Adam'ın yapısal bütünlüğünü belirleyen temel unsur, romanın başına yerleştirilen Uygur masalıdır; çünkü bu masal hem romanın tematik

zeminini hem de olay örgüsünün kaderci mantığını belirleyen ilk çekirdeği oluşturur. Masalın romana yerleştirilme biçimi, modern anlatının kendisini mitolojik bir kökenle ilişkilendirme arzusunu açıkça ortaya koyar. Bu masal yalnızca geçmiş bir hikâye gibi değil, bütün roman boyunca yankılanan bir arketipsel hafıza olarak işlev görür. Böylece okur Selim Pusat'ın yaşadıklarını bireysel bir psikolojik bunalım olarak değil, Burkay'ın kader döngüsünün modern çağdaki bir yinelenişi olarak algılar. Bu yapı, romanın hem motif düzeyinde hem de anlam boyutunda dairesel bir zaman anlayışına sahip olduğunu gösterir. Buna göre masal, romanın dramatik eksenini kuran temel anlatı taşıdır. Dolayısıyla Uygur masalı, romanın bütününe yön veren ilk yapı taşı olarak hem olay örgüsünü hem de ruhsal gerilimi belirleyen merkezi unsur hâline gelir.

1.2. Burkay–Pusat Ruh Ekseninin Oluşturulması

Burkay ile Selim Pusat arasındaki bağ, romanın "ruh sürekliliği" üzerine kurulu yapısal sisteminin omurgasını oluşturur; çünkü iki karakter aynı ruhun iki çağda farklı bedende tezahür etmiş hâlidir. Atsız, bu ilişkiyi masalda açık seçik kurarak okura Selim Pusat'ın yaşadığı deneyimlerin yeni değil, tekrarlanan bir kader halkası olduğunu gösterir. Bu yöntem, romanın psikolojik katmanını derinleştirirken anlatıya metafizik bir boyut kazandırır. Selim'in Güntülü'ye duyduğu çekimin neden "mahcup edici derecede güçlü" olduğu, Burkay'ın Açığma-Kün'e duyduğu yasak aşk ile bağlantı kurulduğunda açıklık kazanır. Böylece roman, rastlantısal bir aşk hikâyesi değil, çağlar arası bir ruh yolculuğunun süren sınavı hâline dönüşür. Bu ruh ekseninin kurulması, romandaki tüm gerilimlerin anlam kazandığı merkezi yapısal halkadır. Bu nedenle Burkay–Pusat ekseni, romanın hem dramatik hem metafizik çerçevesini belirleyen temel bağlantı noktasıdır.

1.3. Masalın Zaman–Ruh Döngüsüne Etkisi

Masalın roman kurgusuna yaptığı en önemli katkılardan biri, zamanın çizgisel olmaktan çıkarılıp döngüsel bir mantıkla yeniden yapılandırılmasıdır; çünkü roman boyunca hem geçmiş hem şimdi hem de ruhsal alan aynı anda var olan katmanlar hâline getirilir. Atsız, masalı romanın başına koyarak okuru daha ilk anda "tekrar eden kader" düşüncesine hazırlar. Selim Pusat'ın yaşadığı aşk, suçluluk, kaçış ve mahkeme deneyimi Burkay'ın hikâyesinin bir yankısı değil, onun tam anlamıyla yeniden yaşanmış modern bir sürümüdür. Bu yaklaşım, eserde zamanın yalnız fiziksel değil, metafizik bir boyutta işlediğini gösterir. Böylece roman, klasik bir zaman sıralamasına uymayan çok katmanlı bir yapıya kavuşur. Bu yapısal teknik, yalnızca olayları açıklamaz; aynı zamanda romanın tematik mesajını, yani "ruh aynı sınavı çağlar boyunca yeniden yaşar" fikrini pekiştirir. Bu nedenle masal, romanın zaman düzenini belirleyen temel eksendir.

2. Modern Olay Örgüsü: Cumhuriyet Sonrası Psikolojik Arayış

2.1. Selim Pusat'ın Psikolojik Çözülüşü

Ruh Adam'ın modern bölümünde Selim Pusat'ın psikolojik yapısı, askerlik idealinin yıkılmasıyla başlayan içsel bir çözülme süreci etrafında kurgulanır; çünkü Pusat'ın ruh dünyası, birey olarak değil, tamamen asker kimliği üzerinden inşa edilmiştir. Harp Akademisi'nden atılışı ve itibarsızlaştırılışı, onun yalnızca mesleki kimliğini değil, varlık nedenini ortadan kaldırır. Bu durum, romanın modern olay örgüsünün başlangıç çatısını belirleyen ilk kırılmadır. Selim'in eve kapanması, yalnızlık tercihleri, tarih kitaplarına sığınması ve sık sık ölüm düşüncesine yönelmesi, onun psikolojik yıkımının dış belirtileridir. Fakat bu yıkımın kökeni yalnızca modern dünyanın travması değildir; buraya Uygur masalında işlenen eski suçun bilinçdışındaki izleri de eklenir. Böylece psikolojik çözülüş hem bireysel hem tarihsel hem de metafizik bir boyut kazanır. Bu nedenle Selim'in modern hayattaki davranışları, romanın bütününe yayılan ruhsal dalgalanmaların merkezî örneği hâline gelir. Dolayısıyla Selim Pusat'ın psikolojik çöküşü, romanın modern olay örgüsünün anlam kazandığı temel yapısal noktadır.

2.2. Aşk, İdeoloji ve Yabancılaşma

Selim Pusat'ın Güntülü'ye duyduğu aşk, romanın modern katmanında yalnızca duygusal bir yoğunluk oluşturmaz; onun dünyayla kurduğu bağın tamamen değişmesine yol açan yapısal bir

kırılma yaratır. Pusat'ın daha önce "kadın ilgisine kapalı, tamamen asker idealine adanmış" profili, Güntülü'nün varlığıyla çöker. Bu çözülme yalnızca aşk değildir; aynı zamanda ideolojik bir çatırdamadır. Çünkü Pusat'ın zihninde ideal asker imgesi, aşkın yasak ve sarsıcı doğasıyla çarpışır. Güntülü'nün her bakışının onda yarattığı sarsıntı, yabancılaşmanın duygusal yüzünü gösterir. Bir yanda idealler, görev, disiplin; diğer yanda kadim bir çağdan yankılanan aşk motifleri vardır. Bu ikili yapı, romanın çatışma omurgasını belirler. Selim'in hem kendisine hem eşine hem değerlerine yabancılaşması, romanın modern bölümünde giderek artan bir ruhsal gerilim üretir. Böylece aşk, yalnız duygusal bir deneyim değil; yapısal bir çözülme mekanizması hâline gelir.

2.3. Modern Dünyada Yerini Bulamayan Asker Kimliği

Modern Türkiye'nin bürokratik ve sivil yapılanması içinde, Selim Pusat gibi askerî disiplinle yoğrulmuş bir karakterin kendine yer bulamaması romanın merkezî temalarından biridir; çünkü Pusat için askerlik yalnız meslek değil, ontolojik bir kimliktir. Askerliğin son bulması onun toplumla bağını koparır. Bu kopuş, romanın modern olay örgüsünde sık sık vurgulanan bir yabancılaşma dinamiğine dönüşür. Selim'in üst rütbeli subaylarla tartışması, mahkeme süreçleri ve sürgün edilme korkusu, onun modern dünyanın kurallarına uyum sağlayamayan bir eski çağ savaşçısı gibi kurgulandığını gösterir. Bu yapı, masaldaki Burkay'ın eski dünya değerleriyle yaşadığı çatışmanın modern bir tekrarıdır. Dolayısıyla modern dünyada yer bulamayan asker kimliği, romanın hem toplumsal eleştirisini hem de ruhsal derinliğini belirleyen ana şemalardan biridir.

3. Karakter–Tip Yapısı

3.1. Karakter Olarak Selim Pusat

Ruh Adam'ın merkezî figürü olan Selim Pusat, bireysel kişilik özelliklerinin ötesine taşınarak hem tarihsel hem mitolojik hem de psikolojik anlamda çok katmanlı bir karakter olarak inşa edilir; çünkü Pusat, romanda yalnızca bir bireyi değil, aynı zamanda Türk savaşçı geleneğinin modern çağdaki kırılmasını temsil eder. Atsız, onun iç dünyasını titizlikle işlerken ruhsal kararsızlıklarını, askeri disiplinle büyüyen benliğini ve geçmişteki Burkay kişiliğinin bilinçdışına sızan izlerini bir arada sunar. Selim'in davranışları çoğu zaman rasyonel görünse de altında kökü binlerce yıl önceye dayanan bir suçluluk ve kader duygusu taşır. Güntülü'ye duyduğu çekim de bu nedenle bireysel aşktan çok, arketipsel bir çağrı niteliği kazanır. Böylece Selim Pusat, modern romanın psikolojik karakter anlayışıyla destansı tipin temsilî gücünü birleştirerek Türk edebiyatında benzersiz bir örnek oluşturur. Dolayısıyla Selim, romanın çok katmanlı yapısını taşıyan omurga karakterdir.

3.2. Tip Olarak Güntülü, Leylâ Mutlak ve Ayşe

Romanın kadın figürleri bireysel ayrıntılarıyla tanımlansa da yapısal olarak tip kategorisine daha yakındır; çünkü her biri Selim Pusat'ın ruhsal dünyasındaki belirli bir arketipsel unsuru temsil eder. Güntülü, cazibe, esrar, yasaklık ve kaderi çağrıştıran arketipsel anima figürünün vücut bulmuş hâlidir. Leylâ Mutlak ise soyluluk, ideallik ve akıl düzlemindeki yüceltmeyi simgeleyen bir "yüce kadın" tipidir. Ayşe ise fedakârlığı, sadakati ve ev içi bütünlüğü temsil eden klasik "Eve-anima" niteliğini taşır. Bu üç figürün tip olarak kurgulanması, romanda bireysel psikolojiden çok ruhsal sembolizmin öne çıkmasını sağlar. Atsız bu üçlüyü bilinçli olarak birbirinin tamamlayıcısı şekilde düzenler; çünkü Selim'in ruhsal çatışması ancak bu tiplerin sembolik karşıtlığıyla görünür hâle gelir. Böylece üç kadın figürü romanın tematik örgüsünü belirleyen sembolik sütunlar hâline dönüşür.

3.3. Temsilî/Kolektif Tipler: Yek, Mahkeme Figürleri, Şeytanlar

Ruh Adam'ın en özgün yönlerinden biri, bireysel olmayan ancak temsilî işlev gören kolektif tiplerin kullanılmasıdır; çünkü bu tipler romanın metafizik boyutunu kuran yapısal unsurlardır. Yek karakteri, tek bir kişiliğe sahipmiş gibi görünse de sürekli farklı bedenlerde ortaya çıkması nedeniyle gölge arketipinin somut formudur. Selim'in mahkeme sahnesinde karşılaştığı tarihî hükümdarlar ise birey değil, Türk kültürünün tarihsel üstbenliğini temsil eden kolektif figürlerdir. Şeytanlar, Burkay'ın geçmişindeki suçun metafizik yankısını günümüze taşıyan sembolik varlıklardır. Bu temsilî

tiplerin varlığı, romanı gerçekçi bir anlatı olmaktan çıkarıp sembolik bir ruh sahnesine dönüştürür. Böylece romanın yapısal bütünlüğü yalnız bireysel karakterlerle değil, kültürel ve metafizik tiplerle de desteklenmiş olur. Dolayısıyla bu tipler, romanın ideolojik ve psikolojik derinliğini genişleten temel sembolik aktörlerdir.

4. Fantastik Yapı: Doğaüstü Unsurların Kurgudaki İşlevi

4.1. Ruh Göçü (Metempsikoz): Yapısal Omurga

Ruh Adam'ın fantastik yapısının merkezinde yer alan ruh göçü motifi, romandaki bütün dramatik çatışmaları hem açıklayan hem de yönlendiren temel kurgusal ilkedir; çünkü Atsız, Burkay'dan Selim Pusat'a uzanan ruhsal sürekliliği yalnızca bir geçmiş hatırlaması olarak değil, "kaderin zamanlar üstü tekerrürü" şeklinde sunar. Bu teknik, romanın gerçekçi düzlemi ile mitolojik düzlemi arasında geçirgen bir alan yaratır. Okur, Selim'in davranışlarını yalnızca psikolojik nedenlerle değil, aynı zamanda önceki yaşamın işleyememiş kader borçlarıyla birlikte değerlendirmeye başlar. Böylece ruh göçü, romanın hem fantastik yapısını kuran hem de psikolojik anlatımını derinleştiren çift yönlü bir işlev görür. Bu motifin bilinçdışı bir suçluluk duygusuna bağlanması ise romanı modern psikoloji ile eski Türk inançlarının birleştiği özgün bir yapı hâline getirir.

4.2. Mahkeme Sahnesi: Tarih ve Metafiziğin Kesişimi

Romanın en çarpıcı fantastik bölümlerinden biri olan mahkeme sahnesi, sıradan bir rüya veya bilinç dışı halüsinasyon olarak değil, Türk tarihinin sembolik yargısının yapıldığı metafizik bir meydan olarak kurgulanır. Burada Selim Pusat'ın karşısına çıkan tarihî hükümdarlar, bireysel kimliklerini aşarak Türk milletinin kolektif hafızasının temsilcileri hâline gelir. Bu sahne, romanın yapısal düzleminde geçmiş ve şimdinin iç içe geçtiği dramatik bir düğüm noktasıdır. Yargıç figürleri hem Selim'in kişisel ahlaki durumunu hem de Burkay'ın geçmiş yaşamındaki suçları değerlendiren üst bir bilinç düzeyini temsil eder. Atsız'ın bu sahneyi fantastik bir zeminde kurması, romanın ideolojik ve psikolojik yönlerinin aynı sahnede birleşmesini sağlar; böylece mahkeme, hem ruhsal yüzleşme mekânı hem de tarihsel hesaplaşma sahnesi hâline dönüşür.

4.3. Şeytanlar, Yek ve Kötücül Ruhlar: Gölge Arketipinin Dışavurumu

Romandaki şeytan figürleri ve Yek tipi, bireysel kötülüğü temsil etmekten çok, Selim Pusat'ın bastırılmış yönlerinin dışsallaşmış şekilleridir; dolayısıyla bu figürler, anlatının psikolojik çözümleme düzleminde Jungyen gölge arketipinin doğrudan temsilidir. Yek'in sürekli farklı biçimlerde karşısına çıkması, Selim'in kaçınmaya çalıştığı karanlık yönün yaşamın her anına sızdığını gösterir. Bu fantastik unsur, romanın sembolik gerçeklik düzeyinde işleyen bir iç çatışmayı görünür hâle getirir. Şeytanların Burkay dönemine bağlanan varlığı ise bireyin işlediği bir suçun yalnızca zamanda değil, ruhta da iz bıraktığını gösteren metafizik bir süreklilik oluşturur. Böylece fantastik unsurlar, romanın korku veya gerilim amacıyla değil, ruhsal analiz amacıyla kullanıldığı özel bir işlevsellikle bütünleşir.

4.4. Rüya, Vizyon ve İçsel Yolculuk Mekanizmaları

Romanda yer alan rüya ve vizyon sahneleri, bilinçaltına açılan basit pencereler değildir; aksine, okuru romanın mitolojik düzlemine taşıyan yapısal geçiş alanlarıdır. Atsız, rüyaları psişik kopuşlar değil, zamanlar arası bilinç geçişleri olarak kurar. Selim Pusat'ın rüyalarında gördüğü Burkay dönemi görüntüleri, yalnızca hatırlama değil, ruhun hafızasındaki kayıtların yeniden canlanmasıdır.

Bu teknik, romanın zaman örgüsünü doğrusal olmaktan çıkarır ve döngüsel, mitolojik bir yapı hâline getirir. Rüya sahnelerinin ardışık bir mantıkla ilerlemesi, romanın fantastik yapısının rastlantısal değil, sıkı bir kurgu ile örüldüğünü gösterir. Böylece rüyalar, romanın hem psikolojik hem mitolojik omurgasını birbirine bağlayan köprüler olarak işlev görür.

5. Zaman Ve Mekân Yapısı (Gerçek – Mitolojik – İçsel Zaman)

5.1. Gerçek Zaman: Cumhuriyet Dönemi Dünyasının Dar Çerçevesi

Ruh Adam'ın dış yüzeyde işleyen zaman örgüsü, Cumhuriyet döneminin askerî ve bürokratik yaşamıyla sınırlı görünen gerçekçi bir çerçeve su-

nar; ancak bu çerçeve bilinçli olarak daraltılmıştır, çünkü Atsız, modern hayatın sınırlı gerçekliğini romanın derin yapısında kırılacak bir "yüzey zamanı" olarak kurgular. Selim Pusat'ın günlük yaşamında sürekliliği olan saatler, emirler, kıt'a düzeni ve meslekî rutinler, romanın dramatik ilerleyişinde sembolik bir ağırlık kazanır: Bunlar, ruhun geçmiş çağlarla olan bağına karşı modern dünyanın dayattığı yapay bir zaman duvarını temsil eder. Bu nedenle gerçek zaman, roman içinde yalnızca olayların sırası için değil, ruhun dar bir bedene sıkışmışlığını göstermek için kullanılır. Modern zamanın tüm katılığı, Selim'in içsel taşkınlığı karşısında giderek işlevsizleşir.

5.2. Mitolojik Zaman: Burkay Çağının Döngüselliği

Romanın ikinci zaman düzlemi, Burkay'ın yaşadığı çağdır; ancak bu geçmiş, tarihî bir kronoloji olarak değil, mitolojik bir döngü zaman olarak sunulur. Atsız'ın Burkay dönemini anlatırken kullandığı dil, olayların belirli bir yıl veya hükümdara bağlanmasını amaçlamaz; bunun yerine, "her zaman"ın geçerli olabileceği mitolojik bir alan yaratır.

Olayların döngüsel yapısı—sevgi, sınanma, suç, ceza, pişmanlık—Türk destanlarındaki kozmik döngü anlayışıyla birleşir. Bu nedenle Burkay zamanı, hem bireysel dünyanın geçmişi hem de milletin kolektif hafızasının mitik kökeni hâline gelir. Bu zaman çizgisi, romanın yapısında yalnızca bir "geçmiş hayat" değil, şimdiki zamana yön veren arketipsel bir enerji kaynağıdır.

5.3. İçsel Zaman: Ruhun Sürekliliği ve Bireyleşme Döngüsü

Romanın asıl yenilikçi yönlerinden biri, Selim Pusat'ın içsel zamanının yapısal bir katman olarak kullanılmasıdır. Bu zaman düzlemi, ne saatle ne de tarihsel kronolojiyle ilerler; ruhun vicdan baskısı, arzuları, korkuları ve bastırılmış anılarının ritmine göre şekillenir. İçsel zaman, romanın fantastik ve psikolojik bölümlerini birbirine bağlayan görünmez örgüdür. Selim'in gündüz yaşadığı bir olayın gecede rüya ya da vizyon olarak yeniden belirip Burkay zamanına bağlanması, ruhun kendi döngüsünü kurduğunu gösterir. Bu içsel zaman "geçmiş-şimdi-gelecek" ayrımını tamamen çözer ve romanı lineer değil, simgesel bir süreklilik içinde işler hâle getirir. Atsız'ın bilinçli olarak kurduğu bu yapı, bireyleşme sürecini yalnızca psikolojik bir yenilenme değil, kozmik bir zaman bilinci olarak yorumlar.

5.4. Zaman Katmanlarının Birlikte İşleyişi: Yapının Bütünsel Mantığı

Ruh Adam'da üç farklı zaman katmanı—gerçek, mitolojik ve içsel zaman—birbirinden bağımsız ilerlemez; aksine, romanın dramatik omurgasını oluşturan bir bütünlük içinde karşılıklı etkileşimle işler. Selim'in Günay'a yönelik esrarlı bağının bir türlü açıklanamaması yalnızca psikoloji ile değil, Burkay döneminden gelen mitolojik zamanın şimdiki zamana sızmasıyla anlam kazanır.

Aynı şekilde mahkeme sahnesi, tarihsel ve metapsişik zaman düzlemlerinin çakışmasıyla ortaya çıkar. Zamanın bu çoklu işleyişi, romanın yapısal mantığının lineer gerçeklik yerine kozmik bir hafızaya dayandığını gösterir. Atsız, zamanı yalnızca olayların sıralanması için kullanmaz; zamanı, ruhun kaderle karşılaşma mekânı hâline getirir.

5.5. Mekân Yapısı: Üç Dünyalı Kurgu

Zaman üç katmanlı olduğu gibi romanın mekânı da üç paralel düzlemde işler: (1) Modern Türkiye'nin kasvetli askerî yaşamı, (2) Burkay döneminin bozkır ve tapıncak mekânları, (3) metafizik mahkeme ve rüya mekânları. Bu mekânlar romanın farklı türsel özelliklerini (tarihî roman, psikolojik roman, fantastik roman) aynı anda taşımasını sağlar.

Modern dünya dar ve kapalıdır; Burkay dünyası geniş ve epiktir; metafizik dünya ise sınırsız ve zamansızdır. Bu mekân yapısı, romanın tematik ağırlığını oluşturan "ruh sıkışması" ve "kaderin genişliği" arasındaki gerilimi somutlaştırır. Selim dar mekânda boğulurken Burkay'ın mekânı özgürdür; bu karşıtlık, iki zaman arasında ruhun neden sürekli gerilim yaşadığını açıklar.

6. Anlatının Sembolik Yapısı Ve Motifler

6.1. Çam Ağacı Ve Gamlı Koru: Ruhun Kader Noktası Olarak Doğa

Ruh Adam'da doğa, yalnızca mekânsal bir unsur değil; olayların metafizik yönünü açığa çıkaran bir sembol alanıdır. Uygur masalındaki büyük çam ağacı, hem Burkay'ın arayışının başlangıç noktası hem de ruhun kadere dokunduğu eşik mekânıdır.

Çamın, bir varlığın kaybolmasıyla kuruyup öldükten sonra geri gelmesi, romanın temel motiflerinden biri olan ruh sürekliliği fikrini sembolik olarak görünür kılar. Modern anlatıda ise Gamlı Koru, Selim Pusat'ın ruhundaki karanlık ve çözülemeyen çatışmanın mekânıdır; doğanın sessizliği, karakterin içsel fırtınasını tamamlar. Böylece hem Burkay'ın hem Selim'in hayatındaki, "insanın kendini aşan güçlerle karşı karşıya geldiği an" doğa sembolleri üzerinden somutlaşır ve romanın yapısal bütünlüğüne bağlanır.

6.2. Ateş, Işık ve Göz Motifleri: Anima'nın Görünmez Etkisi

Romanın masal ve modern bölümlerinde en sık tekrarlanan sembollerden biri ateş ve ışık motifidir. Açığma-Kün'ün gözlerinin "yeşil ala ışıması", Burkay'ın "yüreğine od düşmesi", Selim Pusat'ın Günay'a bakarken "gözleri kamaşması", anima arketipinin bilinçdışı kökenine işaret eder. Ateş, Jungyen anlamda anima'nın erkeğin psişesini yakıcı, dönüştürücü ve yönlendirici işlevini belirtir. Işık ise ulaşılmazlık ve kutsallık çağrışımıyla Anima'nın idealize edilmiş hâline karşılık gelir. Modern anlatıda Günay'ın bakışlarının Selim'i hem büyülemesi hem de yıkıma sürüklemesi, Burkay'ın yaşadığı kadim "ateş" tecrübesinin farklı bir çağda yinelenmesidir. Bu motif, romanın bütün zaman ve mekân katmanlarını birbirine bağlayan merkezi semboller dizisidir.

6.3. Kurban, Bedel ve Ceza Motifleri: Kader Döngüsünün Yapısal Temeli

Atsız'ın kurgusunda kurban motifi, anlatının hem etik hem metafizik eksenini belirler. Uygur masalında Burkay'ın sevgisi uğruna evdeşini kurban etmesi, yalnız bireysel bir suç değil; kozmik düzeni bozan bir ihlaldir. Bu ihlal, ruhun sonraki çağda Selim Pusat olarak yeniden bir bedelde bulunmasını zorunlu kılar. Modern anlatıda Selim, görünürde kimseyi öldürmez; fakat Günay'ın aşkına karşı işlediği "sadakat suçu" yine bir tür kurban gerektirir. Günay'ın ortadan kaybolması, Selim'in toplumdan dışlanması ve nihai yıkımı, Burkay'ın cezalandırılma döngüsünün modern bir tekrar biçimi olarak okunur. Bu motif, romanın metafizik ya**pısının belkemiğini oluşturur.**

6.4. Şeytan Motifi: Yek–Madar–İçsel Gölge Bağlantısı

Romanın masalsı düzlemindeki Yek ve Şeytan Madar figürleri, modern anlatıda Selim Pusat'ın gölge arketipiyle yapısal bir paralellik kurar. Masalda dışsal bir düşman gibi görünen bu figürler, aslında Burkay'ın içsel zaaflarının ve karanlık yönlerinin sembolik bedenlenmeleridir. Modern dünyada ise Yek ve Madar'ın karşılığı dışarıda değil; Selim'in vicdanında, öfkesinde, kıskançlığında ve kontrolsüz arzusunda bulunur. Romanda "şeytan" yalnızca doğaüstü bir varlık değil, karakterin kendi içindeki yıkıcı potansiyelin dışarıya yansıtılmış biçimidir. Bu nedenle masaldaki demonik unsurlar, modern anlatıda psikolojik sembollere dönüşerek romanın yapısal bütünlüğünü pekiştirir.

6.5. Kavuşamama Motifi: Ruhun Olgunlaşamayan Döngüsü

Burkay–Açığma-Kün ve Selim–Günay ilişkilerinin temel ortak noktası kader gereği gerçekleşmeyen kavuşma motifidir. Bu motif, eski Türk destanlarında görülen "aşkın bir bedel ile sınanması" temasının modern bir türevini oluşturur. Her iki çağda da kahraman, sevdasına ulaşamaz; çünkü ulaşmak, ruhsal sınavın bitmesi anlamına gelecektir. Atsız'ın yapısındaki trajik örgü, kahramanın kavuşamamasını bir eksiklik olarak değil, ruhsal yolculuğun zorunlu aşaması olarak sunar. Bu nedenle romanın romantik yüzü ile metafizik yüzü aynı noktada birleşir: aşk, ancak eksik kaldığında ruhu dönüştürebilir.6.6. Mahkeme ve Yargı Motifi: Metafizik Hesaplaşma Mekânı

Romanın en çarpıcı bölümlerinden olan metafizik mahkeme sahnesi, modern Türk edebiyatında benzersiz bir sembolik mekân işlevi görür. Bu mahkeme, ne tam anlamıyla rüya ne de gerçek dünyaya aittir; psişenin en derin tabakası olan kolektif bilinçdışı düzleminde gerçekleşen kozmik bir hesaplaşmadır. Burkay'ın işlediği kadim suçun gölgesi Selim Pusat'ın yargısında yeniden belirir ve roman bu sahneyle iki çağ arasında kesin bir yapısal bağ kurar. Mahkeme, bireysel psikoloji ile mitolojik zamanın kesiştiği eşik olduğundan, anlatının merkezî motiflerinden biri hâline gelir.

7. Romanın Yapısal Odağı: Üç Katmanlı Omurga

7.1. Tarihsel Omurga: Türk Kültür

Hafızasının Roman İçindeki Dolaşımı

Ruh Adam'ın ilk büyük omurgası, Türk tarihinin ve kültürel hafızasının roman boyunca sürekli dolaşımda olmasıdır. Atsız, Selim Pusat'ın modern askerî kimliğini, Burkay'ın destansı savaşçı kimliğiyle bilinçli olarak paralel kurgular. Böylece romanın tarihsel omurgası, yalnızca bir arka plan değil; karakterlerin kaderine yön veren temel enerji hâline gelir. Türk tarihinin kesintisiz savaşçı ethosu, kahramanın davranışlarını ve olay örgüsünü belirleyen bir kültürel kod olarak işlev görür. Bu yapısal teknik sayesinde roman, modern bir bireyin psikolojisini açıklarken bile kökünü destan çağlarından alır. Böylece okur, anlatının tarihsel bir hikâye değil, Türk ruhunun çağlar boyunca sürekliliğini vurgulayan yapısal bir söylem olduğunu fark eder.

7.2. Mitolojik Omurga: Archetypal Narration ve Ebedî Döngü

Romanın ikinci büyük omurgası, tamamen mitolojik yapıya dayanır. Burkay–Açığma-Kün anlatısı yalnızca bir ek masal değildir; romanın tüm psişik ve dramatik kurgusunun kaynağını oluşturan arketipsel şemadır. Bu şema üç ana unsurla romanda yeniden üretilir:

(1) Arketipsel kahraman: Burkay/Selim ikiliği, Jungyen "savaşçı–kahraman" arketipinin iki çağda farklı bedenlerde ortaya çıkmasıdır.

(2) Anima figürü: Açığma-Kün/Günay, erkeğin bilinçdışı yönünü temsil eden anima arketipinin bir mitolojik görünümüdür.

(3) Kader döngüsü: Masaldaki suçun, modern anlatıda yeniden belirerek kahramanın ruhunu sınaması, mitolojik döngünün roman içinde sürdüğünü gösterir.

Bu mitolojik omurga, romanın hem sembolik düzeyde bütünlüğünü sağlar hem de modern insanın krizlerini kadim bir kültürel çerçeve içinde yorumlar.

7.3. Psikolojik Omurga: Bireyleşme Süreci ve İçsel Mahkeme

Ruh Adam'ın üçüncü ve en derin omurgası, romanın psikolojik örgüsüdür. Burada iki temel unsur öne çıkar: birincisi Selim Pusat'ın bireyleşme süreci, ikincisi metafizik mahkeme sahnesi. Selim Pusat'ın roman boyunca yaşadığı yıkımlar, arzular, suçluluk duyguları ve kendini cezalandırma eğilimleri, Jungyen anlamda ruhun içsel bir bütünlüğe ulaşmak için verdiği mücadeleyi temsil eder. Metafizik mahkeme ise yalnızca bir fantastik bölüm değildir; Selim'in gölgesiyle, suçuyla ve kadim benliğiyle yüzleştiği psikodramatik merkezdir. Bu psikolojik omurga, romanın diğer iki katmanını birleştirir: tarihsel mirasın yükü ile mitolojik kaderin baskısı, modern insanın içsel dünyasında bir krize dönüşür. Böylece roman, yalnız bir olay anlatısı değil, derin bir ruh çözümlemesi hâline gelir.

7.4. Üç Omurganın Kesişim Noktası: "Ruh Adam" Adının Yapısal Anlamı

Romanın adı, üç katmanlı omurganın kesişim noktasını doğrudan işaret eder. "Ruh Adam", tek bir bedenle sınırlı olmayan, zamanlar arasında dolaşan ve kültürel hafızayı kendinde taşıyan bir ruhun anlatısıdır. Burkay'ın bedeni geçmiştedir, Selim'inki şimdide; fakat ruh, bu iki bedenden bağımsız olarak anlatının merkezinde birleştirici nitelik kazanır. Böylece romanın adı, yapısal olarak üç şey söylemiş olur:

Tarihsel süreklilik: Ruh, Türk tarihinin kesintisiz hafızasını taşır.

Mitolojik döngü: Ruh, kadim suçların ve kaderin taşıyıcısıdır.

Psikolojik yüzleşme: Ruh, bireyin kendi gölgesine dönük içsel yolculuğunu belirler.

Bu nedenle romanın adı, yalnızca karakterin metafizik niteliğine değil, anlatının tüm yapısal işleyişine anlam veren merkezî bir semboldür.

7.5. Üç Katmanlı Omurganın Romanın Türüne Etkisi

Bu üç omurganın birlikte çalışması, Ruh Adam'ın klasik roman türüne yerleşmesine izin vermez; aksine roman, üç türün eşzamanlı var olduğu bir hibrit yapıya dönüşür.

Tarihsel omurga, eseri bir tarih romanı gibi gösterir.

Mitolojik omurga, destansı ve masalsı bir anlatı tonunu devreye sokar.

Psikolojik omurga, modern bir bilinç ve ruh çözümlemesi ortaya çıkarır.

Bu üç tür aynı anda ilerlediği için roman, Türk edebiyatında benzeri az bulunan bir yapısal özgünlük sergiler. Atsız'ın amacı yalnızca bir hikâye

anlatmak değil; Türk kimliğinin, mitik kökenlerin ve bireyin psikolojik derinliğinin aynı çatı altında yeniden inşa edildiği bir "bütüncül ruh anlatısı" ortaya koymaktır. Bu nedenle roman, tek bir türe sığmayacak kadar çok boyutlu bir mimari taşır.

7.6. Yapısal Omurganın Sonsuz Döngüsü: Romanın Kapanmayan Kapısı

Romanın sonunda hiçbir kesin çözüm verilmemesi, üç katmanlı omurganın birlikte kurduğu döngü fikrinin bilinçli bir sonucudur. Selim'in trajedisi tamamlanmış değildir; Günay ortadan kaybolur, dava yarım kalır, iç mahkeme kapanmaz. Çünkü Burkay'ın geçmişte başlattığı döngü, Selim'de yalnızca bir aşamasını gerçekleştirmiştir. Atsız, yapıyı bilinçli olarak açık bırakır; çünkü ruhun sınavı bitmez, yalnızca yeni bir çağda yeniden şekil bulur. Böylece roman, yapısal açıdan bir "sonsuz geri dönüş" kurgusuna bağlanır ve Türk destanlarındaki döngüsel zaman bilincini modern bir edebî forma dönüştürür.

Sonuç

Ruh Adam romanı, Türk edebiyatında geleneksel roman kalıplarının ötesine geçen çok katmanlı bir yapı sunarak tarihsel, mitolojik ve psikolojik örgülerin birleştiği özgün bir edebî mimari kurar. Bu mimarinin temel işlevi, Türk ruhunun çağlar boyunca süren varoluşsal çatışmalarını aynı anlatı düzleminde toplamak ve bireyin iç dünyasında geçmişin izlerini yeniden üretmektir. Roman, bu nedenle yalnızca bir kahramanın hikâyesi değil; tarihin, kültürün ve bilinçdışının birlikte ördüğü bir ruh çözümlemesi olarak okunmalıdır. Böylece Atsız'ın amacı, epik miras ile modern bireyin ruhsal yarılmaları arasında süreklilik kuran bir edebî şema inşa etmektir.

Romanın yapısal bütünlüğü, ilk katmanı oluşturan tarihsel omurga ile şekillenir. Atsız, Selim Pusat'ın ruhsal serüvenini yalnızca bireysel bir kriz olarak değil, Türk tarihinin savaşçı paradigmasının birey üzerindeki kültürel ve psikolojik etkilerinin devamı olarak işler. Bu teknik, romanın zaman ve mekân sınırlarını aşarak geçmişle şimdiki zaman arasında bir köprü kurmasını sağlar. Tarihsel omurga sayesinde roman, Türk kimliğinin askerî ethosunu bir arka plan olarak değil, karakterin kaderini belirleyen bir iç zorunluluk olarak konumlandırır. Dolayısıyla tarih, romanın dış çeperini değil, iç ritmini belirleyen bir yapısal güç hâline gelir.

Mitolojik omurga ise romanın ikinci önemli eksenini oluşturur ve ruhsal çözümlemeyi epik bir döngü içine yerleştirir. Burkay–Açığma-Kün masalının modern anlatıya paralel olarak konumlandırılması, romanın kader ve tekrar fikri üzerine kurulu metafizik yönünü güçlendirir. Bu mitolojik altyapı, anlatının yalnızca sembolik niteliğini artırmakla kalmaz; aynı zamanda karakterlerin eylemlerinin kökenini tarihüstü bir bağlamda temellendirir. Böylece roman, bireyin bugün yaşadığı duygusal ve düşünsel sarsıntıları, kadim çağlardan süzülen arketipsel bir yazgı içinde yeniden yorumlar. Bu kurgu, Ruh Adam'ı klasik realizmden ayıran en belirgin yapısal tercihlerden biridir.

Psikolojik omurga ise romanın hem bireyi hem de toplumu anlamaya yönelik en derin katmanını oluşturur. Selim Pusat'ın iç mahkemesi, Jungyen anlamda bireyleşme sürecinin dramatik bir simülasyonudur ve romanın bütün içsel gerilimini belirler. Atsız, kahramanın suçluluk, sadakat, ihanet, aşka yenilme ve kendini cezalandırma eğilimleri üzerinden psişenin çok katmanlı yapısını görünür kılar. Bu iç çözülme, romanın mitolojik ve tarihsel omurgalarıyla birleştiğinde, hem bireysel hem kültürel bir yüzleşmeye dönüşür. Böylece Ruh Adam, Türk edebiyatında gerçeküstücülük ile psikanalitik çözümlemenin buluştuğu özgün bir anlatı hâline gelir.

Romanın üçlü omurgası—tarihsel, mitolojik ve psikolojik katmanlar—birbirini tamamlayan bir anlatı sistemi oluşturarak Ruh Adam'ı sıradan bir roman olmaktan çıkarıp bütünlüklü bir "ruh mimarisi"ne dönüştürür. Atsız, bu yapı sayesinde Türk tarihinin epik hafızasını, bireyin derin bilinçdışı süreçleriyle kaynaştırır ve insan ruhunun zamana karşı değişmeyen çatışmalarını görünür kılar. Romanın belirsiz sona sahip yapısı ise bu mimariyi geleceğe doğru açık hâlde bırakır ve kahramanın kader döngüsünün tamamlanmadığını ima eder. Böylece Ruh Adam, hem geçmişi hem de geleceği içinde taşıyan bir "sürekli oluş hâli" olarak varlığını sürdürür ve okuru Türk kimliğinin, mitolojik hafızanın ve ruhsal derinliğin buluştuğu eşsiz bir yapı ile baş başa bırakır.

OZANTÜRK ŞİİRLERİNDE ANLAM, SES VE POETİK YAPI

Mehmet BİLGEHAN

Özet

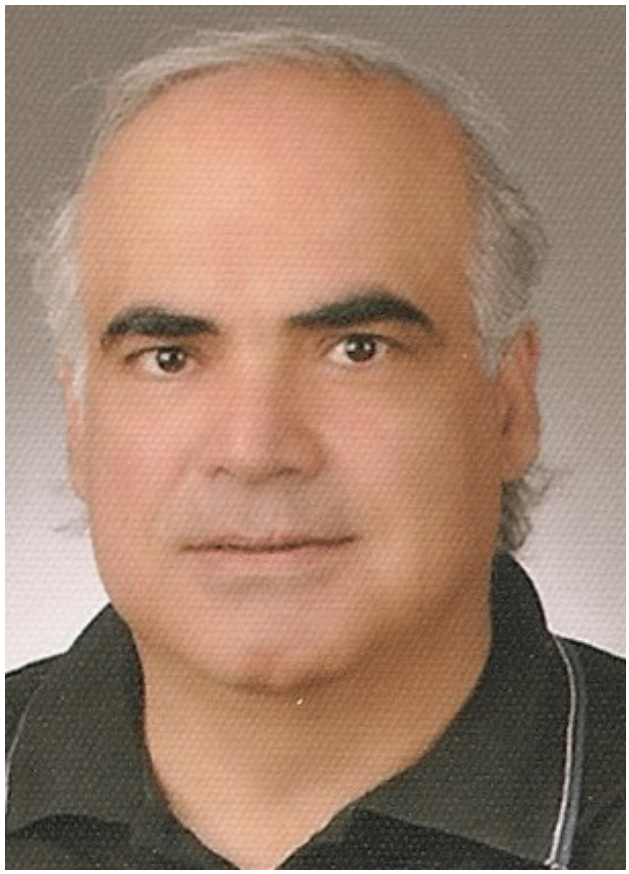
Bu çalışma, Bayram Durbilmez'in "Ozantürk" mahlasıyla ortaya koyduğu şiir anlayışını ses, anlam ve poetik yapı ilişkisi çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır. Ozantürk şiirlerinde anlam, yalnızca kelimelerin sözlük karşılıklarıyla sınırlı değildir; kafiye, cinas, tekrar, ritim, hece ölçüsü ve prozodik yapı gibi biçimsel unsurlar aracılığıyla derinleşen çok katmanlı bir estetik alana dönüşür. Bu yönüyle Ozantürk'ün şiiri, gelenekli Türk halk şiirinin ses dünyasını modern bir kültürel bilinçle yeniden yorumlayan bir poetik yapı arz eder. Çalışmada özellikle "Sevgi", "Gönlüm Orada" ve "Aşkımın Abidesi" şiirleri üzerinden ses-anlam ilişkisi değerlendirilmekte; şairin ahenk unsurlarını yalnızca biçimsel bir süs olarak değil, anlamı taşıyan ve kültürel hafızayı diri tutan işlevsel bir yapı olarak kullandığı ileri sürülmektedir. İnceleme sonucunda Ozantürk şiirlerinde sesin, anlamı destekleyen ikincil bir unsur değil; bizzat anlamı kuran, genişleten ve okuyucuyu şiirin içsel dünyasına taşıyan temel poetik bileşenlerden biri olduğu görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ozantürk, Bayram Durbilmez, halk şiiri, ahenk, cinas, kafiye, ses-anlam ilişkisi, poetik yapı.

Abstract

This study examines the poetry of Bayram Durbilmez, known by the pen name "Ozantürk," within the framework of sound, meaning, and poetic structure. In Ozantürk's poetry, meaning is not limited to the dictionary meanings of words; rather, it deepens through formal elements such as rhyme, punning, repetition, rhythm, syllabic meter, and prosodic organization. In this respect, Ozantürk's poetry presents a poetic structure that reinterprets the sound world of traditional Turkish folk poetry through a modern cultural consciousness. The study focuses particularly on the poems "Sevgi," "Gönlüm Orada," and "Aşkımın Abidesi," arguing that Ozantürk uses elements of harmony not merely as ornamental devices but as functional structures that carry meaning and preserve cultural memory. The analysis concludes that sound in Ozantürk's poetry is not a secondary element supporting meaning; rather, it is one of the fundamental poetic components that constructs, expands, and transmits meaning.

Keywords: Ozantürk, Bayram Durbilmez, folk poetry, harmony, rhyme, pun, sound-meaning relation, poetic structure.



1. Giriş

Türk halk şiiri geleneğinde ses, yalnızca şiirin dış yapısını düzenleyen teknik bir unsur değildir. Kafiye, redif, ölçü, tekrar ve cinas gibi ahenk unsurları, gelenekli şiirin hafızada kalmasını sağlayan biçimsel araçlar olmanın yanında, şiirin anlam dünyasını kuran ve güçlendiren temel öğelerdir. Bu nedenle halk şiiri incelemelerinde ses ile anlam arasındaki ilişkinin ayrı ayrı değil, birbirini tamamlayan iki yapı olarak değerlendirilmesi gerekir.

Bayram Durbilmez'in "Ozantürk" mahlasıyla kaleme aldığı şiirler, bu bakımdan dikkate değer bir örnek teşkil eder. Ozantürk şiirlerinde anlam, doğrudan ve tek katmanlı bir ifade biçimiyle sunulmaz. Kelimeler arasındaki ses ilişkileri, tekrarlar, ritmik düzen ve ahenkli söyleyiş, şiirin anlamını genişleten birer poetik unsur olarak işlev görür. Şairin dizelerinde ses, yalnızca kulağa hoş gelen bir yapı oluşturmaz; aynı zamanda okuyucuyu kültürel hafıza, tasavvufî duyarlılık, millî kimlik ve gelenekli şiir estetiğiyle ilişkilendiren bir anlam alanı meydana getirir.

Bu çalışmanın temel amacı, Ozantürk şiirlerinde ses, anlam ve poetik yapı arasındaki ilişkiyi incelemektir. Çalışmanın temel sorusu şu şekilde belirlenmiştir: Ozantürk şiirlerinde ahenk unsurları, şiirin anlam dünyasını nasıl kurmakta ve derinleştirmektedir? Bu soru doğrultusunda şiirlerdeki kafiye, cinas, tekrar, hece ölçüsü, prozodik vurgu ve ses tekrarları değerlendirilecek; söz konusu unsurların yalnızca biçimsel değil, anlamsal ve kültürel bir işlev taşıdığı gösterilecektir.

2. Yöntem ve Kapsam

Bu çalışma nitel metin çözümlemesine dayanmaktadır. İnceleme, Ozantürk şiirlerinde ses-anlam ilişkisini görünür kılmayı amaçlayan yakın okuma yöntemiyle yürütülmüştür. Çalışmada özellikle üç şiir öne çıkarılmıştır: "Sevgi", "Gönlüm Orada" ve "Aşkımın Abidesi". Bu şiirler, farklı tematik alanlara sahip olmakla birlikte ses örgüsü, tekrar yapısı, gelenekli imge kullanımı ve poetik yoğunluk bakımından Ozantürk şiir anlayışını temsil edebilecek niteliktedir.

Çalışmada şu ölçütler esas alınmıştır: Şiirlerdeki ses tekrarları ve ahenk unsurları, kafiye ve cinasın anlam üretimindeki rolü, hece ölçüsü ve ritmik düzenin okuyucu algısına etkisi, gelenekli halk şiiri unsurlarının modern poetik bağlamdaki işlevi, ses-anlam bütünlüğünün kültürel hafıza ile ilişkisi.

Bu bağlamda çalışma, yalnızca biçimsel bir şiir çözümlemesi yapmakla yetinmemekte; biçimsel yapıların anlam, duygu ve kültürel süreklilikle kurduğu ilişkiyi de tartışmaktadır.

3. İncelenen Şiir Metinleri

Bu çalışmada çözümleme nesnesi olarak Ozantürk'ün "Sevgi", "Gönlüm Orada" ve "Aşkımın Abidesi" başlıklı şiirleri esas alınmıştır. Şiir metinlerinin makale içerisinde verilmesi, yapılan ses, ahenk, tekrar, kafiye ve cinas çözümlemelerinin doğrudan metne dayandırılması bakımından gereklidir.

3.1. Sevgi

"Sevgi evvel, sevgi âhir
Sevgi kevser, sevgi nehir
Sevgi tılsım, sevgi şiir
Ozantürkün özü sevgi"
"Sevgi ışık, sevgi hayat

Kâinatın gizi sevgi
Sevgi umut, sevgi murat
Gönlün gören gözü sevgi
Sevgi huzur, sevgi barış

Sevgi ilmek, sevgi nakış
Sevgi gülüş, sevgi bakış
Gönüllerin közü sevgi
Sevgi bahar, sevgi rahmet

Sevgi kazanç, sevgi servet
Sevgi dostluk, sevgi sohbet
Ömrün tadı, tuzu sevgi
Sevgi güneş, sevgi ateş

Sevgi menzil, sevgi yoldaş
Sevgi Yunus, sevgi Bektaş
Yesevînin sözü sevgi
Sevgi nefes, sevgi dünya

Sevgi gönül, sevgi derya
Sevgi bâde, sevgi rüya
Sevgilinin nazı sevgi
Sevgi ilim, sevgi irfan
Sevgi çâre, sevgi derman
Sevgi Tanrı, sevgi iman
Dört kitabın izi sevgi"

3.2. Gönlüm Orada

"Yunusça hoşgörü, Yunusça sevgi
Merhamet nerede gönlüm orada
Yunusça bir dostluk, Yunusça ilgi
Muhabbet nerede gönlüm orada
Dostluk kadehiyle sun muhabbeti
Kalplere bengisu birlik şerbeti
Kalpten kalbe köprü gönül sohbeti
Hoş sohbet nerede gönlüm orada
Ruhumda rakkase gökçe hülyalar
Gönlümde sevgili renkli ziyalar
Köpüren nehirler, coşan deryalar
Cesaret nerede gönlüm orada
Duygular pırlanta, arzular billûr
Kalpte sevgi ağı bir ilâhî nur
Açan gül bahçesi içimde huzur
Saadet nerede gönlüm orada
Sevgi eleğiyle gönlünü ele!
Sevip sevilirsen düşmezsin ele
Ozantürk, sahip çık bu cennet ele!
Bu millet nerede gönlüm orada"

3.3. Aşkımın Abidesi

"Yudumlarım zevkle zehirse bile
O bal dudağından aşk bâdesini
Yanar aşk oduna yâr bile bile
Arzular bu gönlüm nâdidesini
Tanrım gönül vermiş severim ben de
Sevdân yudum yudum birleşir bende
Gül benine gönlüm eyledin bende

İnletir hep neden gül bendesini?
Yanağında benin bir gül deseni
Görürüm bülbülde hem gülde seni
Sarayım sevdiğim bir gül de seni
Neyleyim sevginden ziyâdesini?
Gönül bahçesinde gonca gülüm ser
Dilim seni söyler gitse gülüm ser
Cellâda gülümser, ipe gülümser
Alsalar gönlümün ifâdesini
Efsunkâr gülüşün Ozantürk'e yâr
Seni görürsün yâr, yüreğimi yar!
Ördüm nakış nakış yüreğime yâr
Aşkımın emsalsiz âbidesini"

4. Ozantürk Şiirlerinde Anlamın Çok Katmanlı Yapısı

Ozantürk şiirlerinde anlam, ilk bakışta görülen yüzeysel söylemin ötesinde, ses ve imge düzeniyle derinleşen çok katmanlı bir yapı arz eder. Şairin şiirlerinde kelimeler yalnızca birer anlam taşıyıcısı değildir; aynı zamanda ses değerleriyle şiirin iç musikisini oluşturan estetik birimlerdir. Bu nedenle Ozantürk şiirlerini çözümlemek için yalnızca kelimelerin sözlük anlamlarına bakmak yeterli değildir. Kelimelerin dizilişi, ses benzerlikleri, tekrar yapısı ve ritmik akışı da anlamın kuruluşunda belirleyici rol oynar.

Ozantürk'ün şiir dünyasında anlam çoğu zaman doğrudan açıklanan bir fikir değil, seslerin ve imgelerin birlikte inşa ettiği bir sezgi alanıdır. Bu yönüyle şairin şiirleri, gelenekli halk şiirinin hafızaya dayalı söyleyiş biçimini modern bir bilinçle sürdürür. Halk şiirinde ahenk, şiirin akılda kalmasını sağlayan temel araçlardan biridir; fakat Ozantürk'te ahenk yalnızca ezberlenebilirlik sağlamaz. Aynı zamanda duygu yoğunluğunu artırır, kültürel çağrışımı güçlendirir ve okuyucuyu şiirin iç dünyasına dâhil eder.

Bu durum özellikle "Sevgi" şiirinde açıkça görülür. Şiirde "sevgi" kelimesinin mısra başlarında sürekli tekrar edilmesi, yalnızca biçimsel bir tekrar değildir. Bu tekrar, şiirin merkezî kavramını ritmik bir eksene dönüştürür. Okuyucu, her mısrada yeniden başlayan "sevgi" kelimesiyle hem anlam hem de ses bakımından aynı duygu evrenine çekilir. Böylece tekrar, şiirde anlamı çoğaltan ve duygu yoğunluğunu sürekli kılan bir unsur hâline gelir.

4. Sesin Anlamı Kurucu İşlevi

4.1. "Sevgi" Şiirinde Sesin Kavramı Merkezileştirmesi

"Sevgi" şiirinde sesin anlamı kurucu işlevi, öncelikle "sevgi" kelimesinin mısra başlarında ve mısra sonlarında yoğun biçimde tekrar edilmesiyle ortaya çıkar. "Sevgi ışık, sevgi hayat / Kâinatın gizi sevgi" dizelerinde "sevgi" kelimesi hem başlangıç hem de sonuç noktası hâline gelir. Böylece şiirin anlam evreni tek bir kavram etrafında merkezileşir. Şair, sevgi kavramını yalnızca tanımlamaz; onu ses tekrarları aracılığıyla şiirin ritmik omurgasına dönüştürür.

Bu yapıda ses, anlamı sadece desteklemez; anlamın hareket yönünü belirler. Her yeni "sevgi" tekrarı, önceki dizedeki anlamı silmeden yeni bir çağrışım halkası ekler. "Sevgi huzur, sevgi barış", "Sevgi ilim, sevgi irfan", "Sevgi Tanrı, sevgi iman" dizelerinde sevgi kelimesi, bireysel duygudan toplumsal barışa, bilgiden irfana, oradan da dinî ve metafizik bir zemine doğru genişler. Dolayısıyla tekrar eden ses yapısı, şiirde kavramsal genişlemenin aracıdır.

4.2. "Gönlüm Orada" Şiirinde Sesin Aidiyet Duygusunu Kurması

"Gönlüm Orada" şiirinde "nerede gönlüm orada" kalıbı, şiirin hem ses hem de anlam merkezini oluşturur. "Merhamet nerede gönlüm orada", "Muhabbet nerede gönlüm orada", "Cesaret nerede gönlüm orada", "Saadet nerede gönlüm orada" ve "Bu millet nerede gönlüm orada" dizelerinde tekrar edilen bu yapı, gönlün yöneldiği değerleri sıralı biçimde görünür kılar.

Burada ses tekrarının işlevi, aidiyet duygusunu aşamalı olarak inşa etmektir. Şiir, önce merhamet ve muhabbet gibi ahlaki değerlere yönelir; sonra cesaret ve saadet gibi içsel durumlara açılır; en sonunda "millet" kavramında kolektif bir kimlik bilincine ulaşır. Böylece "gönlüm orada" ifadesi, bireysel bir duygu bildirimi olmaktan çıkarak kültürel ve millî bir bağlılık formülüne dönüşür.

4.3. "Aşkımın Abidesi" Şiirinde Sesin Lirik Yoğunluğu Artırması

"Aşkımın Abidesi" şiirinde sesin anlamı kurucu işlevi, özellikle "gül", "gülüm", "gülümser", "gülde", "gül deseni" gibi sesçe yakın kelimeler etrafın-

da görülür. "Yanağında benin bir gül deseni / Görürüm bülbülde hem gülde seni" dizelerinde gül ve bülbül mazmunu gelenekli aşk şiirinin çağrışım alanını harekete geçirirken, ses benzerlikleri şiirin lirik yoğunluğunu artırır.

"Cellâda gülümser, ipe gülümser" dizesinde ise ses tekrarının anlamı dönüştürücü bir işlevi vardır. Normal şartlarda ölüm, cellat ve ip imgeleri trajik bir alan oluşturur. Fakat "gülümser" fiilinin tekrarı, bu trajik alanı aşk uğruna kabullenişe ve estetik bir teslimiyete dönüştürür. Bu nedenle şiirde ses, yalnızca ahenk değil, duygusal atmosferi yeniden kuran temel bir poetik güçtür.

Şiirde ses, çoğu zaman anlamı destekleyen yardımcı bir unsur olarak görülür. Ancak Ozantürk şiirlerinde ses, anlamın yalnızca taşıyıcısı değil, bizzat kurucu öğesidir. Şairin kelime seçimlerinde, ses benzerliklerinde ve ritmik düzeninde anlamın sesle birlikte üretildiği görülür. Özellikle halk şiiri geleneğinde ses ve anlam arasındaki bu yakın ilişki, şiirin sözlü kültürle bağını güçlendiren temel faktörlerden biridir.

Ozantürk'ün şiirlerinde kafiye ve redif, şiiri sadece düzenli ve ahenkli kılan unsurlar değildir. Bunlar, şiirdeki ana duygu ve düşünceyi pekiştirir. Benzer seslerin tekrarı, okuyucunun zihninde süreklilik duygusu oluşturur. Bu süreklilik, şiirin tematik bütünlüğünü destekler. Örneğin sevgi, muhabbet, birlik, gönül, millet gibi kavramların ses düzeni içerisinde tekrarlanması, şiirin anlam dünyasını ortak bir duygu merkezinde toplar.

"Gönlüm Orada" şiirinde bu yapı açıkça görülür. Şiirin birçok dizesi "nerede gönlüm orada" kalıbıyla sona erer. Bu tekrar, şiire hem ritmik bir bütünlük kazandırır hem de şairin aidiyet fikrini güçlendirir. Gönlün yöneldiği yer, yalnızca bireysel bir duygu alanı değildir; merhamet, muhabbet, dostluk, cesaret, saadet ve nihayet millet gibi değerlerin bulunduğu yerdir. Böylece tekrar, bireysel duyguyu toplumsal ve kültürel bir anlam alanına taşır.

Şiirdeki "Yunusça hoşgörü, Yunusça sevgi" ifadesi de ses ve anlamın birlikte işlediği önemli bir örnektir. "Yunusça" kelimesinin tekrarı, yalnızca Yunus Emre'ye gönderme yapmaz; aynı zamanda şiirin bütününe tasavvufî bir ton kazandırır. Bu tekrar sayesinde şiir, bireysel bir sevgi söyleminden çıkıp Yunus Emre geleneğine bağlanan tarihsel ve kültürel bir söyleme dönüşür.

5. Kafiye, Cinas ve Gelenekli Söyleyiş

5.1. "Sevgi" Şiirinde Kafiye ve Kavram Zinciri

"Sevgi" şiirinde kafiye yapısı, kavramlar arasında anlam akrabalığı kuracak biçimde kullanılır. "hayat/murat", "barış/nakış/bakış", "rahmet/servet/sohbet", "ateş/yoldaş/Bektaş" gibi ses yakınlıkları, sevgi kavramının farklı yönlerini aynı şiirsel düzlemde toplar. Bu kafiye dizileri yalnızca ses benzerliği oluşturmaz; sevginin hayat, umut, huzur, dostluk, ilim, irfan ve iman gibi alanlarla kurduğu ilişkiyi pekiştirir.

Bu şiirde kafiye, didaktik bir söylemi şiirsel akışa dönüştürür. Sevgi üzerine kurulan değerler zinciri, ses benzerlikleri sayesinde kuru bir kavram listesi olmaktan çıkar; ritmik ve estetik bir bütünlük kazanır. Dolayısıyla kafiye, şiirde anlamı düzenleyen ve kavramları birbirine bağlayan bir yapı görevi üstlenir.

5.2. "Gönlüm Orada" Şiirinde Redifin Birleştirici İşlevi

"Gönlüm Orada" şiirinde redif niteliği taşıyan "gönlüm orada" kalıbı, şiirin bütün dörtlüklerini birbirine bağlayan ana yapıdır. Bu tekrar, şiirin anlamını tek bir eksende toplar: Şairin gönlü, merhametin, muhabbetin, sohbetin, cesaretin, saadetin ve milletin bulunduğu yerdedir.

Şiirde "muhabbeti/şerbeti/sohbeti", "hülyalar/ziyalar/deryalar", "billûr/nur/huzur" gibi kafiye kümeleri, her dörtlüğün kendi içinde ahenkli bir bütünlük kurmasını sağlar. Fakat bu iç ahenk, dörtlük sonlarındaki "gönlüm orada" kalıbıyla genel bir anlam bütünlüğüne bağlanır. Böylece şiirde kafiye yerel ahengi, redif ise bütünsel anlamı kurar.

5.3. "Aşkımın Abidesi" Şiirinde Cinas ve Mazmun Estetiği

"Aşkımın Abidesi" şiiri, cinas ve ses oyunları bakımından üç şiir içinde en zengin örnektir. Şiirde "ben", "bende", "benine", "bendesini" gibi kelimeler hem sesçe yakınlık kurar hem de farklı anlam katmanları üretir. "Tanrım gönül vermiş severim ben de / Sevdân yudum yudum birleşir bende / Gül benine gönlüm eyledin bende / İnletir

hep neden gül bendesini?" dizelerinde "ben" sesi etrafında kişilik, sevgilideki ben, kul-köle olma ve içselleştirme anlamları iç içe geçer.

Benzer biçimde "gül" kelimesi de şiirde çok anlamlı bir merkez oluşturur. "Gül deseni", "gülde seni", "gül de seni", "gülümser" kullanımları, klasik şiirdeki gül mazmununu çağrıştırırken cinaslı söyleyişle anlamı çoğaltır. Bu yapı, Ozantürk'ün gelenekli aşk şiiri dilini yalnızca tekrar etmediğini, ses oyunları aracılığıyla yeniden işlediğini gösterir.

Ozantürk şiirlerinde kafiye ve cinas, gelenekli şiir estetiğinin önemli unsurları olarak karşımıza çıkar. Ancak bu unsurlar yalnızca geçmişe bağlılığın göstergesi değildir. Şair, kafiye ve cinası anlamı yoğunlaştıran, şiirin ses yapısını güçlendiren ve okuyucuda estetik haz uyandıran işlevsel araçlar olarak kullanır.

Cinas, özellikle halk şiirinde hem ses oyununa hem de anlam çoğalmasına imkân veren güçlü bir sanattır. Aynı ya da benzer seslerle kurulan farklı anlam alanları, şiire hem zenginlik hem de derinlik kazandırır. Ozantürk'ün "Aşkımın Abidesi" şiirinde bu yapı belirgin biçimde görülür. Şiirde "gül", "gülümser", "gülüm", "gül" gibi ses ve anlam bakımından birbirine yakın kelimeler etrafında kurulan söyleyiş, aşk temasını gelenekli mazmunlarla ilişkilendirir.

"Aşkımın Abidesi" şiirinde "gül" kelimesi yalnızca çiçek anlamıyla kullanılmaz. Gül, sevgilinin yüzünü, aşkın güzelliğini, klasik şiir geleneğini ve bülbül-gül mazmununun çağrışım alanını birlikte taşır. "Görürüm bülbülde hem gülde seni" dizesinde bülbül ve gül ilişkisi geleneksel aşk estetiğini hatırlatırken, "Cellâda gülümser, ipe gülümser" dizesinde gülümseme fiili aşkın trajik boyutunu estetik bir kabullenişe dönüştürür. Burada ses benzerlikleri, anlamın farklı yönlere açılmasını sağlar.

Bu şiirdeki cinaslı yapı, aşkın yalnızca duygusal bir hâl olmadığını, aynı zamanda şiirin ses örgüsünde kurulan estetik bir tecrübe olduğunu gösterir. Şair, benzer seslerin imkânından yararlanarak aşkı hem lirik hem de gelenekli bir söyleyiş içinde yeniden üretir. Böylece cinas, şiirde yalnızca teknik bir hüner değil, anlamın çoğalmasını sağlayan temel poetik araçlardan biri olur.

6. Tekrar ve Anaforik Yapı

6.1. "Sevgi" Şiirinde Anaforik Tekrar

"Sevgi" şiirinin en belirgin yapısal özelliği anaforik tekrardır. Şiirde birçok mısra "Sevgi..." kelimesiyle başlar. "Sevgi ışık, sevgi hayat", "Sevgi umut, sevgi murat", "Sevgi huzur, sevgi barış", "Sevgi ilim, sevgi irfan" dizelerinde tekrar, şiirin hem ses düzenini hem de düşünsel ilerleyişini belirler.

Bu tekrar yapısı, sevgi kavramını sabit bir merkez hâline getirirken her mısrada ona yeni bir anlam yükler. Sevgi önce kozmik bir ilke, sonra ahlaki bir değer, ardından tasavvufî ve dinî bir hakikat olarak genişler. Dolayısıyla şiirde tekrar, aynı şeyi yineleyen durağan bir unsur değil; anlamı katman katman büyüten dinamik bir poetik tekniktir.

6.2. "Gönlüm Orada" Şiirinde Dönüşlü Tekrar

"Gönlüm Orada" şiirinde tekrar, her dörtlüğün sonunda okuyucuyu aynı duygu merkezine geri döndürür. "Merhamet nerede gönlüm orada" dizesiyle başlayan yöneliş, son dörtlükte "Bu millet nerede gönlüm orada" dizesiyle en geniş anlamına ulaşır. Bu tekrar tekniği, şiirin başından sonuna kadar bir değerler merdiveni kurar.

Tekrarın dönüşlü yapısı önemlidir: Şiir her defasında farklı bir kavrama açılır, fakat "gönlüm orada" ifadesiyle yeniden merkeze döner. Bu merkez "gönül"dür. Böylece gönül, şiirde yalnızca duygusal bir organ değil; ahlaki, tasavvufî ve millî değerlerin toplandığı bir anlam mekânı hâline gelir.

6.3. "Aşkımın Abidesi" Şiirinde Ses Tekrarı ve Duygusal Yoğunlaşma

"Aşkımın Abidesi" şiirinde tekrar, "Sevgi" şiirindeki gibi açık bir anafor biçiminde değildir. Burada tekrar daha çok ses ve kelime kökü düzeyinde işler. "Yudumlarım", "yudum yudum", "gül", "gülüm", "gülümser", "yâr", "yar" gibi tekrarlar şiirin lirik yoğunluğunu artırır.

Özellikle son dörtlükte "Efsunkâr gülüşün Ozantürk'e yâr / Seni görürsün yâr, yüreğimi yar! / Ördüm nakış nakış yüreğime yâr" dizelerinde "yâr/yar" sesleri hem sevgiliyi hem de yaralanmayı çağrıştırır. Bu ses yakınlığı, aşkın hem vuslat arzusunu hem de acı veren tarafını aynı söyleyiş içinde birleştirir. Böylece tekrar, şiirde duygunun çift yönlü yapısını görünür kılar.

Ozantürk şiirlerinde tekrar, anlamı pekiştiren en belirgin unsurlardan biridir. Özellikle "Sevgi" şiirinde mısra başlarında kullanılan "sevgi" tekrarı, şiirin bütün yapısını belirleyen ana unsur hâline gelir. Şiirde "Sevgi ışık, sevgi hayat", "Sevgi umut, sevgi murat", "Sevgi huzur, sevgi barış", "Sevgi ilim, sevgi irfan" gibi dizeler, tekrar aracılığıyla hem ritmik hem de anlamsal bir bütünlük kurar.

Bu anaforik yapı, şiirde sevgi kavramını yalnızca bir duygu olarak değil, varlığı anlamlandıran temel ilke olarak sunar. Sevgi; ışık, hayat, umut, murat, huzur, barış, ilim, irfan, iman ve Tanrı gibi kavramlarla ilişkilendirilerek geniş bir anlam alanına taşınır. Böylece tekrar, kavramı daraltmaz; aksine her yeni dizede sevginin anlam çemberini genişletir.

Tekrarın bir diğer işlevi, şiirde zikir benzeri bir ritim oluşturmasıdır. Halk şiiri ve tasavvufî söyleyiş geleneğinde tekrar, okuyucunun veya dinleyicinin zihninde içsel bir yoğunlaşma meydana getirir. "Sevgi" şiirinde de benzer bir yapı vardır. "Sevgi" kelimesinin ısrarlı biçimde tekrarlanması, şiirin duygu merkezini sabit tutarken anlamın farklı yönlere açılmasına imkân verir.

Bu bakımdan tekrar, Ozantürk şiirinde durağan bir unsur değildir. Aksine her tekrarda yeni bir anlam halkası ekleyen dinamik bir yapıdır. Şair, tekrar aracılığıyla şiirin hem ses örgüsünü hem de düşünsel derinliğini kurar.

7. Hece Ölçüsü ve Ritmik Süreklilik

7.1. "Sevgi" Şiirinde Kısa Dize ve Ritmik Akış

"Sevgi" şiirinde kısa ve dengeli dizeler, şiirin kolay söylenebilir ve hatırlanabilir bir ritim kazanmasını sağlar. "Sevgi ışık, sevgi hayat" dizesindeki ikili yapı, şiirin ritmini belirleyen temel kalıplardan biridir. Bu kalıp, şiir boyunca farklı kavramlarla tekrar edilerek güçlü bir iç musiki oluşturur.

Ritmik süreklilik, şiirde sevgi kavramının kesintisiz bir akış içinde algılanmasına katkıda bulunur. Okuyucu, her dizede benzer bir ses ve vurgu düzeniyle karşılaştığı için şiirin anlam dünyasına daha kolay dâhil olur. Bu özellik, halk şiirinin sözlü kültüre dayalı aktarım gücüyle de uyumludur.

7.2. "Gönlüm Orada" Şiirinde Dörtlük Yapısı ve Duygu Basamakları

"Gönlüm Orada" şiirinde dörtlük yapısı, her bölümde farklı bir değer alanının işlenmesine imkân verir. İlk dörtlükte Yunusça hoşgörü ve sevgi, ikinci dörtlükte dostluk ve sohbet, üçüncü dörtlükte cesaret, dördüncü dörtlükte huzur ve saadet, son dörtlükte ise millet ve vatan fikri öne çıkar.

Bu dörtlük düzeni, şiire ritmik olduğu kadar düşünsel bir süreklilik de kazandırır. Her dörtlük kendi içinde tamamlanır; fakat "gönlüm orada" tekrarlarıyla bütün şiir ortak bir anlam çizgisine bağlanır. Böylece ritim, şiirin düşünsel ilerleyişini taşıyan bir yapı hâline gelir.

7.3. "Aşkımın Abidesi" Şiirinde Koşma Formu ve Lirik Hareket

"Aşkımın Abidesi" şiiri, gelenekli koşma formunun lirik imkânlarını kullanan bir yapı sergiler. Dörtlükler hâlinde ilerleyen şiirde, aşkın farklı hâlleri her kıtada yeni bir görüntüyle verilir: zehir olsa bile içilen aşk bâdesi, gül ben, bülbül-gül ilişkisi, cellâda ve ipe gülümseme, yüreğe nakış nakış işlenen aşk abidesi.

Bu ritmik ilerleyiş, aşkın durağan bir duygu değil, giderek yoğunlaşan bir tecrübe olarak sunulmasını sağlar. Şiirin sonunda "Aşkımın emsalsiz âbidesini" dizesine ulaşılması, önceki dörtlüklerde biriken ses ve anlam unsurlarının sonuç noktasıdır. Böylece ritmik yapı, şiirin duygusal yükselişini düzenler.

Ozantürk şiirlerinde hece ölçüsü, gelenekli halk şiiriyle kurulan bağın temel göstergelerinden biridir. Hece ölçüsü, şiire düzenli bir ritim kazandırır; ancak bu ritim yalnızca biçimsel bir ahenk oluşturmaz. Aynı zamanda okuyucuda tanıdık, yerli ve kolektif bir ses duygusu meydana getirir.

Özellikle "Sevgi" şiirinde 8'li hece ölçüsünün kullanılması, şiirin ritmik yapısını güçlendirir. Kısa, dengeli ve vurucu dizeler, sevgi kavramının şiir boyunca sürekli ve akıcı biçimde taşınmasını sağlar. Her dizede benzer uzunlukta kurulan yapı, şiirin iç musikisini düzenler. Bu düzen, okuyucuda hem estetik bir haz hem de kültürel aidiyet duygusu oluşturur.

Hece ölçüsünün sağladığı ritmik süreklilik, Ozantürk şiirlerinde anlamın da süreklilik kazanmasına katkıda bulunur. Şiirdeki ölçülü yapı, kav-

ramların rastgele sıralanmadığını; belirli bir ahenk düzeni içinde birbirine bağlandığını gösterir. Bu düzen, gelenekli şiirin sözlü kültürden gelen hafıza gücünü modern şiirsel söyleyişle birleştirir.

"Gönlüm Orada" şiirinde de benzer biçimde tekrar eden kalıplar ve ölçülü söyleyiş, şiirin ana duygusunu güçlendirir. "Merhamet nerede gönlüm orada", "Muhabbet nerede gönlüm orada", "Bu millet nerede gönlüm orada" gibi dizelerde tekrar eden yapı, şiirin ritmik omurgasını oluşturur. Bu omurga sayesinde şiirde bireysel gönül hâli, toplumsal ve millî aidiyet düşüncesine bağlanır.

8. İmge, Ses ve Kültürel Hafıza

8.1. "Sevgi" Şiirinde İrfan Geleneğinin Sesle Kurulması

"Sevgi" şiirinde "Yunus", "Bektaş" ve "Yesevî" adlarının birlikte kullanılması, şiiri Türk-İslam irfan geleneğine bağlar. "Sevgi Yunus, sevgi Bektaş / Yesevî'nin sözü sevgi" dizelerinde sevgi, yalnızca bireysel bir duygu değil, tarihsel ve kültürel bir miras olarak sunulur.

Burada isimlerin ritmik dizilişi önemlidir. Yunus, Bektaş ve Yesevî adları, şiirin ses örgüsü içinde bir gelenek zinciri oluşturur. Bu zincir, sevgi kavramını geçmişten bugüne taşınan bir kültürel değer hâline getirir. Dolayısıyla şiirde kültürel hafıza, yalnızca gönderme yoluyla değil, ses düzeni aracılığıyla da kurulmaktadır.

8.2. "Gönlüm Orada" Şiirinde Yunusça Söyleyiş ve Millet Bilinci

"Gönlüm Orada" şiirinde "Yunusça hoşgörü, Yunusça sevgi" ifadesi, şiirin kültürel hafıza boyutunu açan temel göstergedir. "Yunusça" sözü, Yunus Emre'nin sevgi, hoşgörü ve insan merkezli tasavvufî söyleyişini çağrıştırır. Bu ifade şiire tarihsel bir derinlik kazandırır.

Şiirin sonunda yer alan "Ozantürk, sahip çık bu cennet ele! / Bu millet nerede gönlüm orada" dizeleri ise kültürel hafızayı millî bilinçle birleştirir. Burada "cennet el" vatanı, "millet" ise ortak kimliği temsil eder. Böylece şiirde bireysel gönül hâli, Yunus Emre'den gelen tasavvufî duyarlılıkla birleşerek millî aidiyet fikrine dönüşür.

8.3. "Aşkımın Abidesi" Şiirinde Gül-Bülbül Mazmunu

"Aşkımın Abidesi" şiirinde "gül", "bülbül", "bâde", "gönül", "yâr" gibi imgeler klasik Türk şiirinin ortak mazmun dünyasına aittir. "Görürüm bülbülde hem gülde seni" dizesi, gelenekli aşk şiirinin en bilinen sembolik ilişkilerinden biri olan bülbül-gül ilişkisini yeniden kurar.

Ancak şiirde bu mazmunlar yalnızca gelenekten alınmış hazır imgeler olarak kalmaz. Şair, onları ses tekrarları ve cinaslı kullanımlarla yeniden işler. "Gül benine", "gülde seni", "gül de seni", "gülümser" ifadeleri gül imgesini çok yönlü bir anlam merkezine dönüştürür. Böylece kültürel hafıza, şiirde hem imge hem de ses düzeyinde yeniden üretilir.

Ozantürk şiirlerinde imge dünyası, gelenekli Türk şiirinin ortak sembollerinden beslenir. Gül, bülbül, bâde, gönül, muhabbet, Yunus, Yesevî, Bektaş, millet ve vatan gibi imgeler, yalnızca tekil anlamlar taşımaz; aynı zamanda geniş bir kültürel hafıza alanını harekete geçirir.

Bu imgelerin etkili olmasında ses düzeninin önemli bir payı vardır. Şair, gelenekli imgeleri ahenkli bir yapı içinde kullanarak onların çağrışım gücünü artırır. Örneğin "Sevgi Yunus, sevgi Bektaş / Yesevî'nin sözü sevgi" dizelerinde isimler yalnızca tarihî şahsiyetleri hatırlatmaz; aynı zamanda sevgi kavramını Türk-İslam irfanının sürekliliği içine yerleştirir. Burada sesin tekrarı ve ritmik yapı, kültürel hafızayı şiirin içinde canlı hâle getirir.

"Aşkımın Abidesi" şiirinde ise gül ve bülbül imgeleri klasik aşk şiiri geleneğini çağırır. Fakat şair bu imgeleri yalnızca tekrar etmez; onları cinas, kafiye ve ritimle yeniden işler. Bu nedenle gelenekli imgeler, şiirde statik bir süsleme unsuru olmaktan çıkar; anlamın üretimine katılan canlı öğelere dönüşür.

Ozantürk şiirinde kültürel hafıza, sadece konu düzeyinde değil, ses düzeyinde de yaşatılır. Şiirin ahengi, okuru geçmişten gelen bir sözlü kültür evrenine bağlar. Bu nedenle Ozantürk'te şiir, hem işitilen hem hatırlanan hem de yeniden anlamlandırılan bir estetik yapıdır.

9. Poetik Yapının Genel Özellikleri

Ozantürk şiirlerinin poetik yapısı birkaç temel unsur etrafında şekillenir. İlk olarak, şiirlerde gelenekli halk şiiri biçimlerinin belirgin etkisi görülür. Hece ölçüsü, kafiye, redif, cinas ve tekrar gibi un-

surlar, şiirin biçimsel omurgasını oluşturur.

İkinci olarak, bu biçimsel yapı yalnızca geleneksel bir kalıbın sürdürülmesi anlamına gelmez. Şair, bu unsurları modern bir kültürel bilinçle yeniden yorumlar. Gelenek, şiirde donmuş bir miras değil, yeniden işlenen ve bugüne taşınan canlı bir kaynak hâline gelir.

Üçüncü olarak, Ozantürk şiirlerinde ses ile anlam birbirinden ayrılmaz. Şiirin anlam dünyası, ses örgüsü içinde kurulur. Kafiye anlamı pekiştirir, cinas anlamı çoğaltır, tekrar anlamı yoğunlaştırır, ritim ise anlamın okuyucu zihninde süreklilik kazanmasını sağlar.

Dördüncü olarak, Ozantürk şiirlerinde bireysel duygu çoğu zaman toplumsal ve kültürel bir düzleme açılır. "Sevgi" şiirinde bireysel sevgi, irfan ve imanla birleşir; "Gönlüm Orada" şiirinde gönül, millet ve vatan fikrine yönelir; "Aşkımın Abidesi" şiirinde aşk, gelenekli mazmunlar aracılığıyla estetik bir abideye dönüşür.

Bu özellikler dikkate alındığında Ozantürk şiirleri, gelenekli halk şiirinin ses dünyasını çağdaş bir anlam bilinciyle sürdüren özgün bir poetik yapı olarak değerlendirilebilir.

10. Sonuç

Bu çalışmada Ozantürk şiirlerinde anlam, ses ve poetik yapı ilişkisi incelenmiştir. İnceleme sonucunda Ozantürk şiirlerinde sesin yalnızca biçimsel bir unsur olmadığı, anlamı kuran ve derinleştiren temel bir poetik araç olduğu görülmüştür. Şairin kafiye, cinas, tekrar, hece ölçüsü ve ritmik düzen gibi unsurları bilinçli biçimde kullandığı; bu unsurlar aracılığıyla şiirin hem estetik hem de kültürel etkisini güçlendirdiği anlaşılmaktadır.

"Sevgi" şiirinde tekrar ve hece ölçüsü, sevgi kavramını merkezî ve sürekli bir anlam alanına dönüştürür. "Gönlüm Orada" şiirinde tekrar eden kalıplar, bireysel gönül hâlini merhamet, muhabbet, millet ve vatan gibi değerlerle ilişkilendirir. "Aşkımın Abidesi" şiirinde ise cinas, kafiye ve gelenekli mazmunlar aşk temasını çok katmanlı bir estetik yapıya taşır.

Ozantürk'ün şiir anlayışında ahenk unsurları yalnızca süsleyici değil, kurucu niteliktedir. Ses, anlamı desteklemenin ötesinde onu üretir, çoğaltır ve kültürel hafızayla ilişkilendirir. Bu yönüyle Ozantürk şiirleri, Türk halk şiiri geleneğinin modern dönemde nasıl yeniden işlenebileceğini gösteren önemli örnekler arasında değerlendirilebilir.

Ozantürk'ün poetikası, gelenekli şiirin biçimsel imkânlarını çağdaş bir kültürel duyarlılıkla birleştiren bir yapı arz eder. Şair, sesin estetik gücünü anlamın derinliğiyle buluşturarak, şiiri yalnızca okunacak bir metin değil, işitilecek, hissedilecek ve kültürel hafızada yankılanacak bir söz varlığı hâline getirir.

Nihayetinde Ozantürk'ün şiirlerinde karşımıza çıkan ses ve anlam bütünlüğü, şairin Türk şiir estetiğine yönelik bütüncül bir poetik kavrayışa sahip olduğunu tescillemektedir. İnceleme boyunca görüldüğü üzere; ritmik süreklilik, anaforik tekrarlar ve cinaslı söyleyişler metinlerin yapısal iskeletini tahkim etmekle kalmamış, aynı zamanda tematik alanın sınırlarını da genişletmiştir. Şair; sevgiyi kozmik bir ilke, gönlü kültürel bir mekân, aşkı ise estetik bir abide olarak inşa ederken lirik dili didaktik bir kuruluktan korumayı sese dayalı bu kurucu işlev sayesinde başarmıştır.

Dolayısıyla Ozantürk şiirindeki estetik başarı; biçimin anlama boyun eğmesinde ya da anlamın biçimi gölgelemesinde değil, her iki yapının birbirini sürekli üreten ve çoğaltan diyalektik bir uyum içinde birleşmesinde aranmalıdır.

Bu bağlamda Ozantürk, halk şiiri geleneğinin asırlık formel kalıplarını donmuş birer miras olarak devralmak yerine, onları modern çağın kültürel ve psikolojik ihtiyaçları doğrultusunda yeniden üreten dinamik bir poetika ortaya koymuştur.

"Sevgi", "Gönlüm Orada" ve "Aşkımın Abidesi" başlıklı şiirlerde arka planı dolduran Yunus Emre, Hacı Bektaş-ı Velî ve Ahmet Yesevî gibi kurucu figürler ile klasikleşmiş gül-bülbül mazmunları, sadece tarihsel birer gönderme noktası değildir; bu unsurlar şairin modern Türk şiirinde inşa etmek istediği kolektif bilincin canlı ses bayraklarıdır.

Şair, kelimelerin fonetik imkânlarını ve hece ölçüsünün ritmik hafızasını sonuna kadar kullanarak, geleneksel olan ile çağdaş olanı aynı potada eritmeyi ve geçmişin estetik kodlarını bugünün anlam dünyasında yeniden işlevsel kılmayı bilmiştir.

İNSANIN "NE İÇİN YAŞADIĞI", "NE YAPTIĞI", "NE OLDUĞUNDAN" DAHA ÖNEMLİDİR

Gülsen BİLGEHAN

ÖzET

Bu makale, insan varoluşunun anlamını "ne olduğu" veya "ne yaptığı" sorularından ziyade "ne için yaşadığı" sorusu ekseninde ele almaktadır. Çalışmada insanın yaşamına yön veren temel unsurun mefkûre (gaye, ideal, ülkü) olduğu, amelin ise bu gayenin dış dünyadaki somut tezahürü olarak ortaya çıktığı savunulmaktadır. Gaye ve amel arasındaki ilişki, ruh ve beden yahut pusula ve yolculuk metaforları üzerinden açıklanırken, bu iki kavramı birbirine bağlayan temel unsurun enerji olduğu ileri sürülmektedir. Makale, kadim Türk düşüncesindeki "Tin" ve "Kut", Çin düşüncesindeki "Çi (Qi)", Hint felsefesindeki "Prana" ve İslam tasavvufundaki "Nefes-i Rahmânî" kavramlarını karşılaştırmalı bir perspektifle değerlendirerek bunların aynı evrensel hakikatin farklı kültürel tezahürleri olduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca insan bilincinin, niyetin ve düşüncenin bireysel ve toplumsal gerçekliği şekillendiren kurucu bir güç olduğu vurgulanmakta; bireyin kendi enerji frekansını yüksek idealler doğrultusunda yönlendirmesi hâlinde, pasif bir varoluş nesnesi olmaktan çıkarak bilinçli ve sorumluluk sahibi bir özneye dönüşeceği ifade edilmektedir. Sonuç olarak çalışma, insanın kendi içsel enerjisini ulvî bir gaye doğrultusunda salih amellere dönüştürmesinin hem bireysel tekâmülün hem de toplumsal inşanın temel şartlarından biri olduğu sonucuna ulaşmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Gaye, Mefkûre, Amel, Tin, Kut, Çi (Qi), na, Nefes-i Rahmânî, Enerji, Bilinç, Tasavvuf, Salih Amel, Varoluş, Tekâmül, Frekans.*



Abstract

This article examines the meaning of human existence through the question of "what one lives for" rather than the questions of "what one is" or "what one does." The study argues that the fundamental force directing human life is the mefkûre (ideal, purpose, or aspiration), while amel (conscious action) represents the concrete manifestation of this ideal in the external world. The relationship between purpose and action is explained through metaphors such as soul and body or compass and journey, while energy is proposed as the essential element connecting these two concepts. The article comparatively examines the concepts of Tin and Kut in ancient Turkish thought, Qi (Chi) in Chinese philosophy, Prana in Indian philosophy, and the Nafas al-Rahmani (Breath of the Merciful) in Islamic mysticism, arguing that they represent different cultural manifestations of the same universal truth. Furthermore, the study emphasizes that human consciousness, intention, and thought constitute a constructive force capable of shaping both individual and social reality. It is suggested that individuals who direct their inner energy toward higher ideals can transcend passive existence and become conscious and responsible agents. Consequently, the study concludes that transforming one's inner energy into righteous deeds through a sublime purpose constitutes one of the fundamental conditions for both individual self-realization and social development.

Keywords: *Purpose, Ideal, Mefkûre, Conscious Action, Tin, Kut, Qi (Chi), Prana, Nafas al-Rahmani, Energy, Consciousness, Sufism, Righteous Deeds, Existence, Self-Realization, Frequency.*

Giriş

İnsanın mevcudiyeti, sadece bir isim, unvan veya biyolojik bir varoluştan ibaret değildir; insanın asıl kıymeti, ruhundaki cevheri hangi ulvi gaye uğruna harekete geçirdiğinde gizlidir. Mustafa Kemal Atatürk'ün vurguladığı bu hakikat, kişinin sosyal statüsünün veya sahip olduğu maddi imkânların "ne olduğunun", ortaya koyduğu somut eylemlerin "ne yaptığının" ötesinde, bu hayatı hangi mana ve yüksek gaye çerçevesinde "ne için" anlamlandırdığını işaret eder. Yani insanın "ne için yaşadığı", "ne yaptığı", "ne olduğundan" daha değerlidir.

İnsanın ne için yaşadığını belirleyen şey dünyada kendine belirlediği mefkûre (gaye, ideal, ülkü) sidir. Mefkûre (Gaye), ameli (eylem) doğuran ve ona ruh üfleyen asıl kuvvettir; bu sayede insan ne için yaşadığını bilir. Ne için yaşadığını bilmeyen bir dimağ, ne yaparsa yapsın, enerjisini ve iradesini kendisi yönetemez. Başkalarının çizdiği simgelerin, efsanelerin gölgesinde kendi yaşamını feda eder. Bu yaşamda insanın ne için yaşadığını belirleyerek ne yaptığı ve ne olduğu önem kazanır. İnsan "irade" ve "niyetle" perçinlenmiş bir yaşam gayesi belirlediğinde, kendi evrenini sadece bir madde olmaktan çıkarıp, kendi hakikatini idrak eder. "Ben neyim?", "Bu evrende bulunma gayem nedir?" diye

sorgulayarak maddi âlemin ötesinde suptil âlemin var olduğunu keşfeder. Böylece insan bu yaşamın hakikati doğrultusunda uyanışını gerçekleştirir. İnsan bu evrende uyanışını gerçekleştirebilmesi için elbette "Ölmeden ölmenin" bilincini de kavraması gerekir.

İnsanın yaşamın bir ögesi olmaktan kurtulup yaşamın bir öznesi olabilmesinin yolu, kadim bilgeliğin kalbinde yatan "ölmeden önce ölme" bilincinden geçer. Bu bilinç, biyolojik bir son değil; zihni sürekli meşgul eden, korku ve kaygı üreten, kişiyi maddeye ve tüketime hapseden o "sahte benliğin" tasfiyesidir. Mevlânâ'nın bir kuşun kafesinden kurtulması gibi betimlediği bu uyanış, aslında edilgen bir hayatta kalma modundan çıkıp evrensel nizamla mutlak bir rezonansa girme eylemidir. Yunus Emre'nin "Ölür ise ten ölür, canlar ölesi değil" dizelerinde işaret ettiği o sönmez "can" frekansına ulaşmak, enerjinin bölünmüşlükten kurtulup bütünle (Kut) birleştiği o asil noktadır. İnsan, kendi sahte kimliklerine ve yapay nizamın sunduğu geçici arzulara "öldüğünde", evrenin sarsılmaz bir parçası olduğunu hatırlar. Bu hatırlayış, sadece bir ruh hali değişimi değil; ferdin kendi enerjik organizmasını yönetmeye başladığı, dış dünyadaki kaosun hükmünü yitirdiği ve gerçek hayata uyanışın başladığı mukaddes bir eşiktir. Bu eşikte insanın rütbesi ne olursa olsun, hayatına asıl rengini veren şey, o hayatın hangi mukaddes gaye yolunda yaşandığı ve bu uğurda hangi amellerin hakikat yolunda harcandığı önem. kazanır.

"Gaye" ve "amel" arasında kopmaz bir bağ vardır. Bu bağ, ferdin iç dünyasındaki niyetin dış dünyada somut bir hakikate dönüşme sürecini temsil eder. Bu sebeple "eylem" ya da "iş" kelimesi yerine "amel" kelimesini tercih ettik. Çünkü "amel", sadece sıradan bir eylem değil, bir "şuur" ve "irade" süzgecinden geçmiş "bilinçli eylem" demektir. Bir dimağ, kendi varoluş sebebini ve yüksek idealini tayin edememişse, ortaya koyduğu tüm çabalar, ruhsuz birer hareketten ibaret kalacak, dolayısıyla gerçek bir "amel" vasfı kazanamayacaktır. Bu perspektiften bakıldığında, insanın ne yaptığı kadar, o işi hangi manevi iklimde ve hangi gaye uğruna "amel" eylediği, onun ferdî hüviyetinin asıl belirleyicisi olur.

İnsanı "Ne için yaşadığına" odaklayan "gaye (mefkûre)" insanın kendi iradesiyle kurguladığı ve inandığı bir hedefe odaklanmalıdır. Kendi iradesini başkalarının kurguladığı sembollerle şekillenmiş "mitsel" ve "efsanevî" anlatılara teslim edenler, başkalarının belirlediği hedefler için çaba harcadığında kendi amel defterlerini başkalarına yazdırmış ve öz enerjilerini başkalarının hizmetine sunmuş sayılırlar. İnsanın amel defterini oluşturan ve ona hayat veren o ilk kıvılcım, yani mefkûre (gaye, ideal, ülkü), insanı basit madde yığınından kurtarıp onu başta kendisi, toplumu ve insanlık için tarih inşa eden asil bir özneye dönüştüren yegâne tılsımdır. "Gaye" ve "amel" kavramlarını, düşüncemizin ruhuna uygun bir şekilde daha net ve aralarındaki organik bağı ortaya koyacak şekilde şöyle izah edebiliriz. "Gaye", bir eylemin henüz fikir aşamasındayken sahip olduğu niyet, amaç ve hedeftir. Bu da "mefkûre" (ideal) dediğimiz şeye tekabül eder. Eğer bir binayı inşa edecekseniz, gaye o binanın projesidir. Projesiz bir inşaat, sadece üst üste yığılmış taşlardan ibarettir. "Gaye", zihnidir, kalbidir ve enerjinin "yönünü" tayin eder. "Gaye", "Neden yapıyorum?" ve "Ne için yaşıyorum?" sorularının cevabıdır. Amel, o gayenin dış dünyada ete kemiğe bürünmüş halidir. Ancak her "iş" amel değildir. Bir hareketin amel sayılabilmesi için arkasında bir gaye (şuur) ve irade olması şarttır. Burada "eylem" yerine "amel" dememizin sebebi, amelin içinde ahlaki bir sorumluluk ve bilinçli bir tercih barındırmasındandır. "Amel", maddidir, somuttur ve enerjinin "biçim" bulmuş halidir. "Amel", "Nasıl bir değer üretiyorum?" sorusunun cevabıdır.

Bu iki kavram arasındaki ilişkiyi "Ruh-Beden" ilişkisine benzetebiliriz: "Gaye" ruh ise, "amel" bedendir. Ruhsuz bir beden (gayesiz bir iş) sadece bir cesettir; hareket etse bile bir anlamı ve canlılığı yoktur. "Gaye" pusula ise, "amel" yolculuktur (seyr-i suluk). Pusulası olmayan bir yolcu, ne kadar hızlı yürürse yürüsün (ne yaparsa yapsın), sadece başkalarının çizdiği yollarda (efsanelerin gölgesinde) kaybolmaya mahkûmdur. Gaye ve ameli birleştiren şey enerjidir. "Gaye" enerjiyi odaklar, "amel" ise o enerjiyi bir "işe" dönüştürerek somut netice (frekans) üretir. Enerjinin doğru frekansla yayılması son derece önemlidir. Enerjinin kullanılma-

sında doğru frekans yayma evrenle uyum sağlamak açısından son derece önemlidir.

Varoluşun temelinde, gaye ve ameli kopmaz bir bağla birleştiren yegâne unsur enerjidir. Zihnimizde filizlenen "gaye", dağınık haldeki enerjiyi tek bir noktaya odaklarken; "amel" ise bu odaklanmış gücü somut bir eyleme dönüştürerek yaşam sahasında bir netice, yani özgün bir frekans üretir. İnsanın yaydığı bu frekansın doğru ayarlanması, sadece kişisel bir huzur meselesi değil; evrensel nizamla (Kut) tınıdaş hale gelmek için vazgeçilmez bir ön koşuldur. Zira enerjinin doğru frekansla yayılması; insanı, kâinatın işleyişiyle uyumlu kılar ve onu pasif bir gözlemci olmaktan çıkarıp, niyetlerini madde dünyasına nakşeden bilinçli bir "özne (fail)" mertebesine yükseltir. Kendi titreşimini doğru frekansa ayarlayan her can, evrenin devasa mekanizmasıyla rezonansa girerek, kendi hakikatini inşa etme yolunda ilk sarsılmaz adımını atmış olur.

İnsanın varoluş serüveninde "gaye", "ne için" yaşadığının ruhsal cevabıyken; "amel", bu cevabın somut dünyadaki yankısı ve frekansıdır. Modern dünyanın sunduğu rütbeler, unvanlar ve statüler (ne olduğun) doğası gereği statiktir; kişiyi belirli bir kalıba hapseden donmuş kimliklerdir. Oysa gaye ile niyetlendirilmiş bir amel (ne yaptığın), statik kimliklerin ötesine geçen dinamik bir süreçtir. Asıl kıymetli olan, insanın hangi unvana sahip olduğu değil, o gaye uğruna hangi frekansta eyleme geçtiğidir. Zira durağan rütbeler sadece mevcut anı temsil ederken; bilinçli bir niyetle icra edilen amel, hem geçmişin mirasını dönüştüren hem de geleceği anbean inşa eden asıl yaratıcı güçtür. Kendi enerjisini bir gaye etrafında odaklayan ve bunu amele dönüştüren her fert, statik bir "figüran" olmaktan çıkıp, evrensel nizamın içinde sürekli devinen ve etki yaratan dinamik bir "kaynak" haline gelir.

İnsanın bu dünyadaki asli gayesi, sadece maddeten var olmak veya kendisine verilmiş hazır bir kimliği pasif bir şekilde taşımak değildir; aksine, kendi içsel enerji frekansını keşfederek onu bireysel ve toplumsal bir mefkûre yolunda tekâmül ettirmektir. Bu yüce gaye doğrultusunda icra edilen doğru ameller, rastgele seçilmiş meşgaleler yerine, niyet süzgecinden geçmiş ve ahlaki bir mesuliyetle mühürlenmiş şuurlu hareketlerdir. "Ne için" yaşadığının idrakine varan bir dimağ için her amel, ruhun dış dünyaya taşan bir aksidir ve bu eylemlerin değeri, hizmet ettikleri gayenin yüksekliğiyle ölçülür. Kendi enerjisini sadece kişisel çıkarlar için değil, toplumsal faydayı esas alan bir şuurla yöneten fert; yaydığı bu yüksek frekansla hem kendi tekâmülünü tamamlar hem de içinde bulunduğu kolektif bilinci yukarı taşır. Bu, statik bir varoluştan sıyrılıp, niyetin ve ahlakın rehberliğinde dünyayı dönüştüren dinamik bir güç haline gelme sürecidir.

"İnsan için en yüce gaye nedir?" ve "İnsan ne için yaşar?" sualleri, sadece felsefi birer merakın mahsulü değil, ferdin kendi varoluş tarlasında hangi tohumu yeşerteceğini tayin eden en hayati pusulalardır. Zira bu sorulara verilen cevap, kişinin enerjisini ne yöne sevk edeceğini ve hangi amelleri hayatının merkezine koyacağını belirleyen bir nirengi noktası hükmündedir. Şayet bir dimağ, bu suallerin cevabını kendi ruhunun derinliklerinde değil de, dış dünyanın dayattığı geçici heveslerde ararsa, sahip olduğu o süptil kudreti başkalarının kurguladığı sistemlere feda etmeye mahkûm kalır. İnsan için en yüce gaye, ne olduğunun zahiri kabuğundan sıyrılıp, kendi frekansını vatanın, milletin ve insanlığın yüksek idealleriyle telif ederek bir "mefkûre" adamı haline gelmektir. Bu bağlamda, "ne için" yaşadığını bilen bir fert için hayat, tesadüfi bir savruluş değil; her nefesin, her düşüncenin ve her adımın mukaddes bir amaca hizmet ettiği şuurlu bir inşa sürecidir. Doğru yöne sevk edilen bir irade, sadece kendi biyoenerjisini muhafaza etmekle kalmaz, aynı zamanda çevresine de toplumsal bir uyanışın nurlarını saçan bir menba vazifesi görür. Netice itibarıyla, bu soruların izini sürmek, insanı sadece biyolojik bir varlık olmaktan çıkarıp, kendi kaderine hükmeden ve varoluşunun ulvi manasını somut amellere tahvil eden asil bir şahsiyet kılacaktır. Kişinin kendi nefesinden ve düşüncesinden doğan o ince gücü, başkalarının kurguladığı karanlık senaryolardan kurtarıp yapıcı bir iradeye dönüştüren her eylem, hakiki bir 'amel' vasfı kazanır. Bu bağlamda doğru amel; öz enerjimizi "gaye" pusulasıyla birleştirerek insanlık ve vatan hayrına somut değerler üretmek, yani statik bir unvandan dinamik bir hizmete hicret etmektir. Nihayetinde

en ulvi gaye; kendi frekansımızı kâinatın nizamıyla ahenkli hale getirmek ve bu uyumu, sarsılmaz bir iradeyle hayatın her safhasında salih amellere dönüştürmektir.

Bilinen madde âleminin kesif (katılaşmış enerji) ve hantal tabiatının ötesinde, her zerreyi ihata eden (kavrayan), beş duyumuzun sınırlarını aşan lâtif (ince, nazik, şefaf) ve süptil (gözle görülmeyen) bir âlem mevcuttur. Maddeden ziyade "mana", bu süptil âlem de görünen kâinatın ruhu ve asıl idare merkezi hükmündedir. Eskilerin "âlem-i ervah" veya "lâtif cisimler" dediği bu saha, enerjinin en saf ve akışkan haliyle raks ettiği, niyetin ve bilincin maddeye doğrudan hükmettiği bir "frekanslar deryası"dır. Bizler sadece gözle gördüğümüz şu fani varlığı hakikat sansak da, aslında her somut netice, önce bu süptil âlemin derinliklerinde bir fikir ve titreşim olarak filizlenir. Dolayısıyla insanın "ne olduğu" yani maddi kalıbı, bu lâtif âlemdeki "ne için yaşadığı" gerçeğinin sadece kaba bir gölgesinden ibarettir. Kendi içimizdeki bu süptil derinliği keşfetmek, bizi sadece bir et ve kemik yığını olmaktan çıkarıp, kâinatın o gizli ve muazzam enerjisiyle hemhal olan asil bir şahsiyete dönüştürecektir. Netice itibarıyla, bilinen maddenin ötesindeki bu lâtif nizamı kavramak, yaratılışın özündeki o kutsal sırra ve kendi irademizin mutlak gücüne vakıf olmanın ilk basamağıdır.

Kadim atalarımızın ve insanlık tarihindeki hakikat arayıcısı bilgelerin vakıf olduğu yüce gaye ve bir anlamda insanlığın derin sırrı, kâinatın görünen yüzünün ötesinde, her zerreyi sevk ve idare eden süptil bir kudretin varlığını işaret eder. Eskiler, bu âlemin sadece dokunulan ve görülen maddeden ibaret olmadığını, aksine her atomun kalbinde raks eden, canlı bir enerjinin mevcudiyetini en halis ve berrak şekliyle idrak etmişlerdi. Bu ilahi enerji, laboratuvarların dar kalıplarına sığacak basit bir nicelik değil; doğrudan ruhun ve zihnin derinliklerinden fışkıran, ferdi ve cemiyeti ihya eden (canlandırn) mukaddes bir yaşam iksiridir. Tarih boyunca bu irfanın mertebelerine erişenler, insanın kendi içsel frekansını nasıl kontrol edebileceğini ve bu vasıtayla evrenle nasıl sarsılmaz bir ahenk kurabileceğini bizzat "hal" diliyle tecrübe etmişlerdir. Kadim "hal" bilgi, aslında her birimizin içinde uyuyan ve keşfedilmeyi bekleyen bir cevher gibi, küllerin altındaki kor misali pusuda beklemektedir. Varlığın en temel yasası olan bu süptil güç, hayatın her safhasında sessizce hükmünü sürdürmekte ve irademizin yönünü tayin etmektedir. Dolayısıyla, mitleştirilerek bizden uzaklaştırılan bu saklı bilgiyi günümüzün idrak süzgecinden geçirerek yeniden canlandırmak, yaratılışın özündeki o büyük nizamı kavramanın ve "ne için yaşadığımızı" anlamlandırmanın yegâne yoludur. Neticede, geçmişin bu köklü mirasını bugünün enerjisiyle buluşturmak, insanı kendi varoluş gayesine ulaştıracak en selametli köprüdür.

Kadim atalarımızın "tin" tesmiye ederek (adlandırarak) bir "kut" anlayışıyla mukaddes kıldığı, Çin alimlerinin "çi", Hint ariflerinin ise "prana" olarak adlandırdığı bu cevher, aslında aynı evrensel hakikatin farklı iklimlerdeki lâtif yankısıdır. Bu tefekkür dünyasında maddeden ziyade mananın önceliği gibi, bu enerji de sadece biyolojik bir canlılık ibaresi değil; ferdi cemiyete, maddeyi manaya bağlayan o süptil ve mukaddes köprüdür. Kadim medeniyetler, bu enerjinin sadece bir hayal olmadığını, aksine insanın "ne için yaşadığını" belirleyen en somut özne olduğunu ve yaşamın her zerresine nüfuz ettiğini en halis şekliyle idrak etmişlerdi.

Çinli bir bilgenin bu enerjiyi bedenin kanallarında sükûnetle akıtması ile bir Türk alpının "tin" ve "kut" ile şahlanarak tarihe yön vermesi, aslında insanın kendi içsel frekansını evrenin büyük nizamıyla ahenkli hale getirme gayretinden başka bir şey değildir. Bugün bizlere birer "efsane" gibi sunulan bu kadim kavramlar, aslında modern dünyanın hantal maddiyatçılığı ve sömürü nizamı altında ezilen, ancak her an uyanmayı bekleyen asıl güç kaynağımızdır. Bu enerjinin adlandırılması coğrafyadan coğrafyaya değişse de, o özünde insanın kendi iradesiyle maddeye galebe çalmasını ve "ne olduğunun" ötesine geçerek ulvi amellere yönelmesini sağlayan yegâne yaşam iksiridir.

Dolayısıyla, bu lâtif gücü tanımak, sadece geçmişe bir selam durmak değil, bilincin hükmettiği o süptil âlemin kapılarını aralayarak kendi kaderini bizzat inşa etmektir. Netice itibarıyla, "tin"den "çi"ye be "prana"ya uzanan bu muazzam birikim, insanı sadece bir madde yığını olmaktan çıkarıp,

kâinatın enerjisiyle hemhal olan asil bir özneye dönüştüren sarsılmaz bir temeldir.

Kadim bilgeliğin ışığında enerjimizi tanımak ve onu tekâmül ettirmek, hayatımızın sadece ruhen değil, bedenen de sıhhatli bir şekilde idame ettirilmesi bakımından hayati bir ehemmiyete haizdir. Enerji, modern lisanın sığ sularında rastgele sarf edilen kuru bir metafor değil; aksine odaklanmış bir zihin ve iyi niyetle yoğrulmuş bir kalbin beşeriyetin yüksek ideallerini gerçekleştirmek üzere seferber ettiği hakiki bir kudrettir. İnsan dimağı kutsî bir amaca kilitlendiğinde ve sinesi samimi bir niyetle dolup taştığında, ortaya çıkan bu yüksek frekans sadece hayal dünyasında kalmaz, madde âleminde somut ve tesirli neticeler doğurmaya başlar. Bizler galat-ı meşhur bir yanılgıyla bu gücü sadece edebi bir benzetme sanma gafletine düşsek de, o aslında milli ve ferdi irademizin en keskin kılıcı, ruhumuzun ise karanlıkları boğan en parlak meşalesidir. İyi niyetin potasında eritilmiş bu enerji, ferdin kendi iç dünyasındaki tekâmülünden cemiyetin sinesindeki büyük inkılaplara kadar her sahada sarsılmaz bir katalizör vazifesi görür. Bu enerjinin bir söz sanatından ibaret olmadığını, aksine varlığın özü olduğunu idrak etmek, insanın kendi yaratıcı ve yapıcı kapasitesine olan itimadını kökten sağlamlaştıracak yegâne dayanaktır. Odaklanmış her ulvi düşünce, kâinatın genişliğinde yankılanan bir titreşim yayarak niyetin maddeye galebe çalmasını ve imkânsız görünenin imkân dairesine girmesini sağlar. Bu nedenle, enerjiyi soyut bir kavram olmaktan çıkarıp, niyetle yönlendirilen ve hayatı bizzat inşa eden asli bir fail olarak konumlandırmak, istikbalimizin selameti açısından elzemdir.

Günümüzün "New Age" akımıyla dile getirilen kuantum alanları ve yüksek frekanslı yaşam söylemleri, aslında kadim enerji tasavvuru ve İslam tasavvufunun derinlikli hakikatleriyle şaşırtıcı bir paralellik içindedir. Eskilerin "tin", "prana" veya "çi" diyerek ruhun derinliklerine yerleştirdiği o lâtif güç; tasavvufta varlığı her an ayakta tutan ve tüm kâinatı kuşatan "Nefes-i Rahmânî" (Rahmân'ın Nefesi) olarak karşılık bulur. Bugünün "enerji yönetimi" ve "bilinçli farkındalık" kavramları, aslında kalbin tasfiyesi ve nefsin tezkiyesiyle ulaşılan o uyanış halinin modern bir tercümesidir. Tasavvufun "Vahdet" (Birlik) ufkunda, "düşünce gücüyle gerçekliği inşa etme" fikri; ferdin niyetini (ne için yaşadığını), ilahi irade ile uyumlu bir "salih amele" (ne yaptığına) dönüştürmesi sürecidir. Geçmişte sembollerin ardına gizlenen bu sırlar, bugün "vibrasyonel uyum" gibi kavramlarla yeniden yorumlanarak, insanın eşref-i mahlûkat (yaratılmışların en şereflisi) olarak kendi özündeki emanete sahip çıkma çabasıdır. Ancak bu modern yaklaşım, tasavvufi köklerinden ve ahlaki mesuliyetinden koparılmadığı sürece sadece bir teselli değil; insanın cüzi iradesini külli iradeye ram ederek maddeye mana ile hükmedebileceği gerçek bir "tecelli" vasıtasıdır.

İnsan, kendi iç dünyasındaki o muazzam enerji cevherini tanımadığında ve bu lâtif gücü nasıl yöneteceğine dair fıtri bilgisinden koptuğunda; dış dünyadan dayatılan sahte ışıkların ve kurgulanmış illüzyonların peşinde bir ömrü heba edebilmektedir. Bu savruluşun önüne geçebilecek yegâne güç, atalarımızın "tin" ve "kut" kavramlarıyla kutsiyet atfettiği, kadim doğu hikmetinin ise "çi" veya "prana" olarak adlandırdığı o evrensel enerjiyle yeniden barışmaktır. Bu kavramlar sadece geçmişe ait tozlu kelimeler değil; doğru bir niyet ve samimi bir söylemle harmanlandığında, ferdin frekansını kâinatın büyük nizamıyla ahenkli hale getirecek canlı birer anahtar hükmündedir. Enerji, bilincin rehberliğinde doğru bir terminoloji ve sarsılmaz bir inançla yönlendirildiğinde; insanı edilgen bir figüran olmaktan çıkarıp, evrenle uyumlu, yaratıcı ve irade sahibi bir özne mertebesine yükseltir. Kendi içindeki bu lâtif akışı "tin"in vakarıyla veya "çi"nin zarafetiyle yönetmeyi öğrenen dimağ, yapay cazibelere kapılmak yerine, kendi hakiki nurunu bir "salih amel" olarak dünyaya yansıtacaktır. Bu kadim enerji dillerini modern bir idrakle yeniden konuşmaya başlamak, insanın "ne için" yaşadığını keşfetmesini sağlayarak onu varoluşun o süptil ve muazzam ritmine dâhil edecek olan asıl yoldur.

Evrenle uyumlanmak; maddesel bir aidiyetin ötesinde, kâinatın her zerresinde durmaksızın tecelli eden o muazzam ilahi harekete ve kesintisiz enerji akışına dâhil olmak demektir. Atalarımızın "tin" ve "kut" ile işaret ettiği, Doğu hikmetinin "çi" veya "prana" olarak adlandırdığı o lâtif güç; İslam tasavvufunda "Nefes-i Rahmânî" (Rahmân'ın

Nefesi) olarak yankı bulur. Bu anlayışa göre varlığın merkezinde statik bir madde değil, her an yeni bir şe'nde (oluşta) olan ilahi bir titreşim yer almaktadır. Tasavvufun "Vahdet-i Vücud" ufku, insanın bu kozmik nizamla uyumlanmasını, cüzi iradesini külli iradeye ram ederek bir "teslimiyet" içinde yaşaması olarak görür. İnsan, bu ilahi akışa teslim olup kesret (çokluk) hırslarından sıyrıldığında, gerçek hürriyetine kavuşur. Zira "ne için" yaşadığının idrakine varan bir dimağ için evrenle uyumlanmak; sadece bir sükûnet arayışı değil, zihindeki ulvi gayeyi evrensel bir "salih amel" olarak dış dünyaya yansıtan o muazzam tecelli mekanizmasının bizzat parçası haline gelmektir. Netice itibarıyla, bu bitmek bilmeyen enerjiye dâhil olma bilgisi, insanı maddeye mahkûm bir varlık olmaktan çıkarıp; her nefeste hakkı müşahede eden ve kendi frekansını kâinatın zikriyle ahenkli kılan asil bir özneye dönüştürür.

Evrenle uyumlanmak; sadece maddesel bir aidiyet değil, kâinatın özünde durmaksızın tecelli eden o muazzam harekete ve süptil enerji akışına bilinçli bir ritimle dâhil olmak demektir. Varlığımızın merkezinde yer alan bu devinim, ferdin kendi içsel enerjisini evrenin eşsiz nizamıyla tınıdaş hale getirmesini zorunlu kılar. Bu zorunluluk, insanlığın ortak irfanında farklı isimlerle ancak aynı hakikatle yankılanır: Kadim Türk tefekküründe bedene can veren ve Gök Tengri'nin inayetiyle "Kut"a dönüşen "Tin"; Doğu hikmetinde her zerreyi besleyen yaşam soluğu "Çi" ve evreni diri tutan kozmik enerji "Prana"; İslam tasavvufunda ise tüm mevcudatı her an yokluktan varlığa çıkaran "Nefes-i Rahmânî", aslında aynı evrensel frekansın farklı dillerdeki tezahürleridir. İnsan, bu kozmik işleyişe önce bir "hizmetkâr" vakarıyla teslim olup akışı idrak ederken, nefsin tezkiyesi (temizlenmesi) ve bilincin arınmasıyla ustalaştıkça kendi gerçekliğinin "efendisi" konumuna yükselir. Zira makalemizin ana eksenini oluşturan temel hakikat burada tecelli eder: İster "Tin"in vakarı, ister "Çi"nin akışkanlığı, isterse "Nefes-i Rahmânî"nin kuşatıcılığı olsun; tüm enerjiler zihinde ve kalpte başlar. Odaklanmış niyetlerin yaydığı bu yüksek frekanslar, maddeye galebe çalarak hayatı şekillendirir. Bu nedenle, bu kadim enerji dillerini idrak etmek, insanı maddenin prangasından kurtarıp; kendi frekansıyla kâinatın zikrini birleştiren ve niyetini "salih amele" tahvil eden asil bir özne mertebesine eriştirir.

İnsan bilinci, pasif bir gözlemci olmanın ötesinde; hem derunundaki hem de afaktaki enerji alanlarını şekillendirme kabiliyetine sahip merkezi bir entite olarak tezahür eder. Modern biyoenerji sahasından kadim tıp öğretilerine kadar uzanan tüm içgörüler; düşünce ve duygunun vücudun elektromanyetik alanını kökten değiştirdiğini, hatta kesif maddenin dahi bu süptil frekanslarla yeniden tanzim edilebildiğini açıkça ortaya koymaktadır. Bu noktada bilincin asli rolü, ferdin mukaddes enerji hazinesini; korku, şüphe ve öfke gibi düşük titreşimli "nefsi gediklerden" koruyarak, bu potansiyeli yüksek bir mefkûre doğrultusunda odaklamaktır. talarımızın "Tin "Çi", Prana" veya "Nefes-i Rahmânî" kavramlarının aynı manada tarif ettiği bu lâtif güç; nefis tezkiyesi süzgecinden geçip halis bir niyetle birleştiğinde, artık sadece biyolojik bir vakıa değil, dış dünyayı ve kendi gerçekliğini inşa eden kurucu bir irade halini alır. Dolayısıyla bilincin uyanışı; insanın kendi enerji sahasının efendisi olması ve "ne için" yaşadığının şuuruyla, mevcudiyetini en yüksek frekansta somut bir "salih amel" olarak hayata yansıtması demektir. Bu frekansiyel dönüşüm, insanı statik bir "ne olduğun" rütbesinden çıkarıp, dinamik bir "ne yaptığın" izzetine hicret ettiren asıl tekâmüldür..

Kendi titreşimini yönetebilmek, ferdin sadece biyolojik bir varlık olmaktan sıyrılıp, kâinatın o durmaksızın devam eden lâtif ritmiyle uyumlu bir inşa sürecine dâhil olması demektir. Kadim bilgelerin ruhun derinliklerindeki o süptil akış olarak adlandırdığı bu cevherin dizginlerini eline alan dimağ, artık dışarıdan dayatılan sahte ışıkların bir kurbanı değil, kendi gerçekliğinin asil bir öznesi haline gelir. Bu mertebe, zihindeki niyetin evrensel bir enerjiyle birleşerek somut bir "amel" olarak dünyaya yansıdığı, insanın "ne olduğunun" statik sükûnetinden "ne yaptığının" dinamik izzetine hicret ettiği noktadır. Zira titreşimini kontrol eden bir irade, evrenin özündeki o muazzam hareketi bir hizmetkâr vakarıyla idrak ederken, bu farkındalıkta derinleştikçe varoluşun efendisi konumuna yükselir. Bilincin bu kurucu rolü; korku, şüphe ve

öfke gibi düşük frekanslı gedikleri kapatarak, enerjiyi yüksek bir mefkûre doğrultusunda odaklamayı mümkün kılar. Netice itibarıyla, kendi frekansını kâinatın mukaddes nizamıyla tınıdaş hale getiren her fert, yaratılışın asli faili sıfatıyla hayatı yeniden tanzim eden ve varoluşun her safhasında ruhun izini bırakan asil bir mimara dönüşür.

Kendi titreşimini yönetmek; kadim Tengricilikteki "Kut" anlayışından Tasavvuftaki "kalp tasfiyesine", Çin bilgeliğindeki "Çi" (Qi) akışından Hint felsefesindeki "Prana" ve çakra disiplinine, nihayetinde ise New Age öğretilerindeki "yüksek frekans" söylemine uzanan devasa bir hakikat köprüsüdür. Bu kadim geleneklerin tamamı, insanın sadece et ve kemikten ibaret hantal bir madde olmadığını; aksine evrenin özündeki o bitmek bilmeyen lâtif hareketin bir parçası olduğunu savunur. Tengricilikte göğün ve yerin dengesiyle kurulan ruhsal ahenk, Hint ariflerinin nefesle (Prana) bedeni arındırması ve Tasavvuf ehlinin nefsi terbiye ederek ulaştığı manevi sükûnet, aslında ferdin kendi içsel tınısını evrenin mukaddes tınısıyla birleme gayretidir. Çinli bir bilgenin yaşam enerjisini (Çi) bedenin kanallarında engel tanımadan akıtması ile modern New Age düşüncesindeki "zihinsel odaklanma" prensibi, temelde aynı kapıya çıkar: Düşünce ve niyetle şekillenen enerji, maddeye galebe çalar. Kişi, düşük titreşimli kaygı, hırs ve öfke gibi blokajlardan sıyrılıp kendi enerjisinin dizginlerini eline aldığında, evrensel nizamın önce sadık bir hizmetkârı, bu farkındalıkta ustalaştıkça da kendi kaderinin asil bir "efendisi" mertebesine yükselir. Netice itibarıyla, zihindeki kurucu iradeyi bu kadim enerji dilleriyle birleştiren her fert, pasif bir izleyici olmaktan kurtulup, kâinatın ritmiyle uyumlu şekilde hayatı yeniden tanzim eden muazzam bir inşa sürecine dönüşür.

Bireysel boyutta filizlenen bu "niyet" ve "frekans" uyumu, sadece ferdin iç dünyasıyla sınırlı kalmayıp tarihsel süreçte büyük medeniyetlerin itici gücü olmuştur. Tarihin seyrini değiştiren büyük liderler, fatihler ve düşünürler, kitleleri sahip oldukları statülerin (ne olduklarının) heybetiyle değil, sinesinde taşıdıkları o sarsılmaz mefkûrenin (ne için yaşadıklarının) çekim alanıyla peşlerinden sürüklemişlerdir. Türk tarihindeki Alperenlik teşkilatından Ahilik kültürüne kadar uzanan kurumsal yapılar, tam olarak bu yüksek şuurun aksiyon enerjisine dönüştüğü mekanizmalardır. Ortaya konan her fetih, inşa edilen her vakıf ve nakşedilen her mimari eser, soyut bir gayenin maddi alemde ete kemiğe bürünmüş halis birer ameli olarak medeniyet hafızasına kaydedilmiştir.

Bu dinamik süreç, insan beyninin ve algı mekanizmasının en üst düzey tekâmül evresine işaret eder. İlkel dürtülerin, korkuların ve sadece hayatta kalma (kesret) güdüsünün hükmettiği alt bilinç katmanlarından sıyrılan dimağ, evrensel nizamın üst frekanslarıyla bağ kurmaya başlar. Zira insan, odağını dış dünyanın yapay simgelerinden kendi öz cevherine çevirdiğinde, beynin nöral ağları dahi bu yeni ahlaki sorumluluk ve yüksek vizyon doğrultusunda yeniden yapılanır. Bu durum, biyoenerjinin hantal ve dağınık moddan çıkarak lazer keskinliğinde bir irade gücüne dönüşmesi demektir; böylece fert, yapay nizamların sunduğu frekans illüzyonlarına karşı sarsılmaz bir bağışıklık kazanır.

Elbette ki bu süptil gücün açığa çıkması ve amele dönüşmesi, pürüzsüz ve engelsiz bir düzlükte gerçekleşmez; aksine hayatın getirdiği krizler, acılar ve kaos, bu yüksek frekansın sınandığı kutlu potalardır. Maddi alemin hantal tabiatı, yüksek mefkûrelere karşı doğal bir direnç gösterir. Ancak "ne için yaşadığını" bilen bir arif için bu direnç, aşılması gereken bir engel değil, ruhun cevherini parlatan bir zımpara hükmündedir. Karşılaşılan her zorluk karşısında niyetini tazeleyen ve ameline ahlaki bir kararlılık ekleyen insan, evrendeki statik direnci kırarak süptil alemdeki yaratıcı enerjiyi yeryüzüne indiren canlı bir kanala dönüşür.

Bireysel iradelerin aynı mukaddes mefkûre etrafında kenetlenerek aynı frekanstan yayılım yapması ise kolektif bir uyanış alanını (Kut sahasını) tetikler. Tek bir canın yaydığı yüksek titreşim dalga dalga yayılarak çevresindeki dimağları da uyandırır ve ortaya toplumsal bir "rezonans" çıkar. Bu aşamada toplumlar, başkalarının kurguladığı mitsel efsanelerin edilgen birer figüranı olmaktan tamamen kurtulup, kendi kaderlerini ilahi ahenk doğrultusunda bizzat inşa eden ve tarihe yön veren asil birer özne (fail) niteliği kazanırlar.

Sonuç

Toparlamak gerekirse, insanın bu dünyadaki varoluş yolculuğu, statik bir kabuktan dinamik bir cevhere, hantal bir maddeden lâtif bir manaya doğru akan kesintisiz bir hicret hamlesidir.

Modern dünyanın insana sunduğu tüm unvanlar, etiketler ve rütbeler, zamanın yıpratıcı eli karşısında eriyip gitmeye mahkûm birer yanılsamadan ibarettir. Zamana ve mekâna galip gelecek yegâne unsur; kalbin saf niyetiyle beslenen, zihnin şuur süzgecinden geçen ve evrensel nizamla tınıdaş hale gelen o yüksek amellerdir.

"Ölmeden önce ölmek" bilinciyle taçlandırılan bu yolculuk, insanın kendi nefsine, hırslarına ve yapay korkularına karşı kazandığı en muazzam zaferdir.

İnsan, üzerine giydirilen sahte kimliklerin ve geçici arzuların prangalarından kurtulduğu ölçüde evrensel akışa (Nefes-i Rahmânî'ye) teslim olur. Bu teslimiyet, pasif bir boyun eğiş değil; aksine cüzi iradenin külli iradeyle bütünleşerek gerçek hürriyetine kavuştuğu, ferdin kendi enerjisinin mutlak efendisi olduğu mukaddes bir zirvedir.

Bu süptil hakikatlerin pratik yaşamdaki karşılığı, soyut bir inziva veya dünyadan kopuş değil; aksine hayatın her anını, her mesleği ve her adımı birer "salih amel" bilinciyle kutsamaktır. Bir zanaatkârın tezgâhındaki titizliğinden bir devlet adamının kararlarındaki adaletine kadar her nitelikli eylem, arka planındaki "gaye" pusulasıyla değer kazanır. İnsan, evrenle uyumlanma bilgisini günlük hayatın sıradan görünümlü işlerine nakşettiğinde, madde dünyasını mananın nurlarıyla yeniden tanzim etmiş olur.

Bu yüksek şuurun gelecek nesillere aktarılması, sadece maddi bir miras bırakmaktan çok daha hayati bir ehemmiyete haizdir. Yarınların inşası; genç dimağlara donmuş unvanlar (ne olacakları) hedeflemek yerine, onlara vatan, millet ve insanlık hayrına adanmış sarsılmaz birer mefkûre (ne için yaşayacakları) aşılamaktan geçer. Ancak bu sayede, modern dünyanın hantal materyalizmi ve dijital illüzyonları arasında yönünü kaybetmiş nesiller, kendi özlerindeki "tin" vakarını hatırlayarak geleceğin asil mimarları olabilirler.

Nihayetinde insan, kâinatın küçük bir numunesi, makro-kozmosun mikro düzeydeki kusursuz bir aynasıdır. İnsanın iç dünyasında gerçekleştirdiği her frekans ayarı ve ahlaki uyanış, evrenin devasa mekanizmasında bir dişliyi harekete geçirir. Kendini bilen ve varoluş gayesini idrak eden her fert, yaydığı yüksek titreşimle sadece kendi tekâmülünü tamamlamakla kalmaz; kâinatın o bitmek bilmeyen zikrine, ahenkli ve yapıcı bir ses olarak katılır.

Günümüzün algı operasyonları, yapay gündemleri ve insanı sadece tüketen bir nesneye indirgeyen karanlık senaryoları karşısında bu kadim enerji ve gaye bilinci, sarsılmaz bir manevi kalkan vazifesi görür. Amel defterini başkalarına yazdırmayı reddeden, kendi iradesinin dizginlerini elinde tutan bir dimağ için dışarıdaki kaosun hiçbir hükmü yoktur.

Niyetini sabitleyen ve enerjisini tek bir ulvi noktada odaklayan insan, asrın tüm dayatmalarına galebe çalacak o ilahi gücü sinesinde taşımaktadır.

Son söz olarak; insanı insan kılan, ne zahiri rütbelerin geçici parlaklığı ne de şuursuzca sergilenen mekanik hareketlerin çokluğudur. Varlığın asıl ölçüsü, ruhun derinliklerindeki o kutsal kıvılcımın hangi ulvi ideal uğruna parladığı ve bu uğurda ne kadarlık bir ahlaki sorumluluk üstlenildiğidir.

Maddenin kesif hantallığına inat, mananın lâtif sularında yıkanarak niyetini amele tahvil eden her can için hakikat apaçık ortadadır: İnsanın "ne için yaşadığı", ortaya koyduğu eylemlerin "ne yaptığının" ve statik kimliğinin "ne olduğunun" her zaman ötesinde ve onlardan katbekat daha değerlidir.

Bu ulvi şuurun ferdin sinesinden taşıp cemiyetin damarlarına nüfuz etmesi, statik bir toplum yapısını dinamik ve tarih inşa eden bir medeniyete dönüştüren asıl tılsımdır. İnsan, kendi süptil frekansını vatanın ve insanlığın ali menfaatleriyle birleştirdiğinde, bireysel tekâmül çizgisi toplumsal bir uyanışın muharrik kuvveti haline gelir. Bu mertebede, adanmış ruhların yaydığı kolektif enerji, hantal nizamların ve sömürü üzerine kurulu sahte sistemlerin tüm algı duvarlarını yıkacak kurucu bir iradeye dönüşür.

Dolayısıyla, ne için yaşadığının idrakinde olan her bir can, sadece kendi kurtuluşunun değil, içinde nefes aldığı toplumun da küllerinden yeniden doğmasını sağlayacak kutsal bir uyanış meşalesidir.

YÖRÜK HAYATI EKSENİNDE YAKIN TARİHİ "TARLA KUŞUNUN SESİ"NDE OKUMAK

Sait ÖZER

Giriş

"İşte bu sahneler tam bir orta oyunu idi. Cemaati buraya çeken bu iki ihtiyarın çekişmesi, kavgası idi. Kahve milleti gülmekten kırılıyordu" (s.35). Bu iki ihtiyar Mustafendi ve Molla Murat. Hikâye Molla Murat'ın sergüzeşti yani hayat hikâyesi. Yer Şerafettin'in kahvesi. Mustafendi köylüleri toplamış başına Molla Murat'ın hayatını kendi dilince anlatıyor. Anlatıyor ama mübalağada da sınır tanımıyor. Mustafendi'nin ağzından sözü alan Molla Murat başlıyor kendi hayat hikâyesini anlatmaya.

Molla Murat 93 Harbi yani 1977/78 Osmanlı-Rus savaşından dört beş yıl önce doğmuş. Kendisi Yörük, yani Yörük taifesinden. Asırlarca Kocadağ Yaylaları'nda nefes almışlar ardından ovaya inip Tosunlar köyünü kurmuşlar. Molla Murat kendi ağzından çocukluğunu şu cümlelerle anlatmaya başlar: "Ben Kocadağ Yaylaları'nda büyüdüm. Bal, kaymak yedim, keklik eti ile beslendim" (s.16).

O yıllar cennetmekân Sultan Abdülhamit Dönemi (s.17), kimilerine göre memleket sulh içinde kimine gör ise istibdat milleti canından bezdirmiş. Sultan Abdülhamit ise Devlet-i Aliye'yi ayakta tutabilmek için büyük bir çaba içerisinde. Ancak gidişat hiç de iyiye gitmemektedir.

Sultan'ın açtığı mekteplerden mezun olanlar kendisine karşı çıkmaktadır. Açıkçası Sultan kendini tahttan indirecek adamları kendi eliyle büyütmüş oldu (s.17).

Molla Murat'ın dillere destan bir aşk hikâyesi vardır. Koyunlarını kırkıp pazara satmaya giderler amcasıyla. Burada Saffet Efendi'nin kızı Saliha'yı görür. Tabii Saliha'da Molla Murat'ı. Saliha henüz 15-16, Molla Murat 17 yaşındadır. Birbirine yıldırım hızıyla âşık olan iki genç yine birbirini görmeden duramaz hale gelir. İkisinin de aklı başından gider. Murat'ın amcası ve Saliha'nın dayesi devreye girer. Artık sıra Saffet Bey'in rızasını almaya gelmiştir.

"Saffet Bey, eski kulağı kesiklerdendi. Devrin bütün beyleri gibi var ömrünü kumarda, içkide,



hovardalıkta harcamıştı. Gönül işlerini bilirdi. Karısı kahrından ölmüş; tek oğlu ben okuyacağım, diye Avrupa'ya gitmiş, bir daha dönmemiş, orada bir Fransız fahişesi ile- Saffet Bey kahrından böyle diyor, hâlbuki kız tıp okuyan oğlanın sınıf arkadaşı- evlenip gâvur elini mesken tutmuştu. Babasının bütün ısrarına rağmen yurda dönmedi. Saffet'in kardeşleri de satıp-savıp İstanbul'a göçmüştü.

Osmanlı gücünü kaybediyordu" (s.30). Saffet Bey, hem kendi hem de devletin gidişatını düşünerek Saliha'nın Murat'la evlenmesine razı olur. Murat evlendikten üç ay sonra askere gider.

Saliha'nın, ilk günleri etrafı tanımakla geçer. Ata binmeye, koyun sağmaya çalışır ama başaramaz. O da çaresiz gergefini alıp pencere kenarına oturur. Kaynanası çok nazik bir kadındır. Saliha'yı olgunlukla kabul eder (s.37).

Aradan günler, haftalar geçmektedir. Saliha, hasta babasını ziyaretlere gider. Bu ziyaretler on güne daha sonra on beş güne ve bir aya çıkar. Yukarıda dedik ya kaynanası çok anlayışlıdır. Bu durumu doğal karşılar. En ufak bir serzenişte bulunmaz.

Saliha'nın içinde bulunduğu zor durumu gö-

ren kaynanası onun köyde kalırsa ince hastalığa yakalanabileceği endişesiyle Saliha'yı babasının evine gönderir.

Osmanlı'nın durumu her geçen gün kötüye gitmektedir. Ermeniler silahlanmakta, Sultan'a suikast düzenlemektedir. Avrupa'ya firar eden gençlerin ilk düşündükleri şey cennetmekân Sultan Abdülhamit Han'dan kurtulmak idi (s.40). İşte böyle bir ortamda Murat Saliha'dan bir mektup alır. Mektupta Saliha ayrılmak istemektedir.

Murat askerden döner. Ağlaya ağlaya Saliha'dan ayrılır. Sonra anasını torunsuz bırakmamak düşüncesiyle evlenme isteğini annesine bildirir. Böylece Gülhanım'la evlenir. Gülhanım tam bir yörük kızıdır. Lafını esirgemez, dik başlı bir kısrak gibi (s.44).

Gülhanım aynı zamanda çok anlayışlı ve sadık bir eştir. Saffet Bey'in vefatından sonra Saliha'yı görmeye giden ve ona iki koyun ile kara gözlü bir kuzu hediye eden Murat'ın bu davranışını çok isabetli bulur.

-Saliha'ya gitmişsin.

-Yahu nedir bu, bir haber nasıl bu kadar çabuk yayılır. Kimden duydun.

-Kuşlar söyledi.

-Ya!

-Neler konuştunuz?

-Havadan sudan.

-Hadi canım. Biz yabancı değiliz, söyle, çekinme.

Murat bu yörük kızını bu sebeple seviyordu. İçi dışı bir (s.59).

Saliha'nın Daye'si ona bir gün "Mülk kimde ferman ondadır." demişti. Murat bu sözü hiç unutmaz. Bu sebeple Murat, ucuza pek ucuza arazi, bağ, zeytinlik kapatır (s.47). O bir beydir; ancak onun beyliği dağda, ovada geçerlidir. Düzde oturanlar dağdakilere "Kaba Türk", "Etrak-i bi-idrak" diyorlardı. Bunu gören ve bilen Murat'a göre beyliğin tanımı şu şekildeydi:

-Beylik ne demek? Bir yere yurt kuracaksın ki kök salacaksın. Kök salmazsan bey olamazsın. Konar-göçer kalırsın (s.49).

Murat kolları sıvar. Önce büyük bir depo, birkaç ahır yapar (s.49). Sonra Çamaltı'na taşını çok uzaklardan getirdiği bir değirmen. Bu yoğun çalışmalar devam ederken Murat'ın hanesi de şenlenmeye devam eder. Mustafa, Bekir, Bilal adında üç oğlu olur.

Asırların yörükleri çiftçiliği, bağ-bahçe işlerini benimserken memleket fıkır fıkır kaynamaktadır. Yemen'de isyanlar birbirini kovalarken Hicaz demiryolu inşaatı ilerlemektedir. Devlet bir yandan toprak kaybederken imar faaliyetleri de bir taraftan hızla sürmektedir. Böylece Meşrutiyet ilan edilir ve memlekete hürriyet gelir. Tarih 1908 (s.68).

Devletin temellerinin çatırdadığı bu günlerde Murat'ın annesi ölür. Murat her anasını kaybeden çocuk gibi hayata küser, bir süre ortadan kaybolur; ancak daha sonra acısını içine gömmüş olarak geri döner. Murat bir taraftan da köy çocuklarının eğitimi ile ilgilenir. Asıl adı Salim, lakabı Titiz Hoca'yı çocuklara ders vermesi için köye getirir. Maalesef köy hocalarına karşı bizde olumsuz bir bakış açısı vardır. Bir kere çok pistirler. Rüşvetçi, hilekâr, cahil vs. Titiz Hoca bu olumsuz kavramların tam tersi bir kişiliğe sahiptir. Kutlu; Titiz Hoca, karakteri ile okurun gözü önünde bizim olan Hoca tipini canlandırır.

"Titiz Hoca'nın titizliği köye geldiğinin üçüncü gününde kendini belli etti… Bir temizlik delisi olarak köyde fırtına gibi esti. Hayvanların ana caddeyi berbat etmesi üzerine bu yoldan beygir, deve, davar geçişini yasakladı. Tüm köy halkı her sabah evinin, dükkânının önünü süpürüp, temizlemeye başladı" (s.71).

Mustafa, askere gider. İhtiyaca binaen Bilal ve Bekir de askere gider ve her üçü de şehit olur. Mustafa, Binnaz'la evlenmiştir. Binnaz Mustafa'nın şehadetinden sonra doğum yapar. Dedesi cennetmekân Sulatan Abdülhamit Han'a duyduğu sevgiden dolayı torununun adını Hamit koyar. Kulağına ezan okur (s.83). Binnaz, bütün bu acılara dayanamaz. İnce hastalığa yakalanır ve ölür. Çocuğu Gülhanım büyütür.

Molla Murat, Yunan işgaline karşı da aldığı akıllı tedbirlerle direnir. Aldığı birkaç aylık hemşire eğitimiyle cepheden gelen yaralılara yardım eden Saliha'yı, dayesini ve emektar kâhya Hasan Efendi'yi razı eder ve onlarla birlikte bütün köyü yaylalara taşır. Savaşacak adamları ile Kocadağ eteklerinde bir savunma hattı kurar. Yunan'ı bu

savunma hattı karşılar. Büyük bir mücadelenin sonunda Yunan askeri bakar ki çok zayiat veriyor geri çekilmek zorunda kalır. Ardından Mustafa Kemal'in Samsun'a çıkışı ve kongreler.

Mücadelenin ardından Saliha kasabaya döner; onunla beraber dağlara çekilen esnaf, tüccar, memur da ağır ağır kasabaya döner (s.102). Yıkılan evler tekrar tamir edilir. Kasabada hummalı bir çalışma başlar. Herkes birbirine yardım eder. Murat da elinde olanları fakir fukara ile paylaşır. Ankara başkent olur. Cumhuriyet ilan edilir. Saltanat kaldırılır. Vahdettin yurt dışına çıkar. Yazar burada tarihi gelişmeleri yorumlar.

"-Aslına bakarsan Tanzimat'tan hatta daha öncesinden başlayan bir çözülme ve batılılaşma vardı. Ahmet Cevdet Paşa "Mecelle" ile orta yolu bulmaya çalıştı. Önemli bir çalışmadır. İslam kalarak çağı yakalama gayretidir. Sultan Abdülhamit Han da bu yolda yürüdü. Ancak Cihan Harbi bizi yolun sonuna getirdi. Mustafa Kemal kurudu denilen altı yüz yıllık ağacı kökünden kesti. Yerine yeni bir ağaç dikmek istedi. İyi de toprak aynı toprak, su aynı su. Bir gecede, üç günde, üç senede zihniyet değişmez, hele inanç ve iman hiç değişmez. Zorla güzellik olmaz. Millet gitsin, ulus gelsin demekle olmuyor. Uzatmayalım Birinci Meclis'in iklimi sürse idi, işler suhuletle yürüyebilirdi." (s.104).

Cumhuriyet ilan edildiğinde Hamit sekiz yaşındadır. Titiz Hoca'da hafızlığını tamamlamıştır. Güçlü, kuvvetli bir çocuktur. Hemen celallenir. Aniden parlar yakıp yıkar. Köy çocukları ondan çekinir (s.105). Molla Murat onun alevini söndürmek için toprakla dost etmeye çalışır.

"-Kokla Hamit, kokla! Aslımız budur bizim unutma. Toprağı sev sakın satma. Toprak satılmaz unutma." (s.105).

Dedesinin Hamit'e aşılamaya çalıştığı toprak sevgisi tutar aradan yıllar geçmesine rağmen Hamit de toprak sevgisi hiç eksilmez. Büyük oğlu Yusuf'u ara sıra çiftliği gezmeye götürür. Ona sorular sorar. Bir keresinde:

"-Yusuf nedir bu yeşil tarla?

-Yonca elbette.

-Bilemedin buna fiğ derler, hayvan yemi.

-Baba ben ne bileyim fiğ nedir, yonca nedir.

-Bileceksin evladım, bileceksin. Sizi büyütüp bu boya getiren bu toprak işte. Bunun dilini bileceksin," (s.149) der; ancak Yusuf'un hevesi keser ve testerededir.

Yine bir gün Hamit torunu Ömer'i –Ayşe'nin oğlu- su başına götürür. Hamit, sık sık Ömer'i ata bindirip çiftliği gezmeye çıkarır; ona ağaçları, bitkileri, sebzeleri ve meyveleri tanıtır. Bu gezmelerin birinde Ömer'e şunları söyler:

"-Bak oğlum! Bu toprak bana dedemden kaldı. Benden sonra size kalacak. Torağın kıymetini ne yapmak lazım?

-Bilmek lazım." (s.153).

Gelelim Molla Murat dönemine. Yazar yine tarihle iç içe hikâyesini anlatmaya devam eder. Titiz Hoca'nın şapka ile olan imtihanını anlatır. Titiz Hoca, "Bu ne zulümdür arkadaş, ben bu alamet-i küfrü giymem" (s.109) diyerek şapka giymeyi reddeder. Fırsatçı tüccarlar Avrupa'dan şapka getirtir. Harf inkılabından sonra köye tayin edilen inkılapçı muallim Celil Efendi şapka giymeyip inkılabın aleyhinde olanları yukarıya rapor eder. Bu yüzden Titiz Hoca ile sıkıntılar yaşanır. Yazar yine bu sayfalarda harf inkılabına dair görüşlerini dile getirir.

Molla Murat, dünyasını terk edince geriye evladiyelik bir şeyler bırakmak ister. Kasabadan yapı ustaları, Kayseri'den taş ustaları getirtir ve Saffet Bey'in konağına benzer on iki odalı bir konak planı çizdirip konağı inşa eder. Siyasi tarih Mustafa Kemal'in Cumhuriyet Halk Fırkası karşısında Ali Fethi (Okyar) Bey'e kurdurduğu Serbest Cumhuriyet Fırkası dönemleridir. Her ne kadar Mustafendi Molla Murat'ın bu oluşuma destek verdiğini söylese de Molla Murat siyasetten uzak durmuştur. O, şu sözün doğruluğunu ilke edinmiştir. "Deryada çok fayda vardır derler, ama asıl fayda kenarda durmaktır. Türkçesi şu: Dibi görünmeyen suya girmeyeceksin." (s.119).

Molla Murat, konağı inşa ettirir, torunu Hamit'i, Cemile ile evlendirir. Hamit'in Yusuf, Ziya, Ayşe ve Sefa adlarında dört çocuğu olur.

"Hamit Efendi'nin büyük oğlu marangoz Yusuf yumuşak başlı idi. Gel gel, git git. Onunla bir problemi olmadı. İkincisi Ziya; sinsi, nemrut, paragöz ve haindi. Daha küçük yaşta babasının yasağını delerek ticarete atılmış, güya epeyce para kazanmıştı. Bu servetin kaynağı terzi Melahat'ti. As-

lında o da değil de hasta kocası –Baki Bey-. Adam mirasyedi. Ziya bu aileye sinsice yaklaştı. Melahat ile gayrı meşru ilişkiye girdi, zavallı kocasının emlakini satıp savdı. Adı Emlakçı Ziya'ya çıktı. Adam öldü malı Melahat'e kaldı. Hamit Efendi, Ziya'nın kasabada yükselişini adım adım izlemişti. Doğrusu böyle bir evladı olduğu için utanıyordu. Hâlbuki okul yıllarında, yani ilk mektep, orta mektep sıralarında nasıl sessiz sakin bir çocuktu. Meğer o sükûnetin altında bir yanardağ fokurduyormuş." (s.127).

Hamit Efendi'nin küçük oğlu Sefa, futbol tutkunudur. Lakabı Kaptan'dır. Düşe kalka liseye geçmişti; ama dersleri hala çok zayıftı. Kara Kısmet'in kızı Neşe ile birbirlerine âşıktırlar ve evlenme hayalleri kurarlar. Evlenmelerinin Sefa'ya göre tek yolu onun meşhur bir futbolcu olmasıdır. Kalespor'un Kaptan'ı Sefa, Nazillispor maçında kendini gösterir.

Fenerli yönetici iş ortağına: "Ben bu çocuğu aldım gitti. Para önemli değil. Şimdi İstanbul'a gidiyorum, üç gün sonra döneceğim aman şu işi bitirelim" diye kanlılar gibi yalvarır. (s.137). Ancak rüzgâr tersinden esmeye başlar. Takım dönüş yolunda kaza geçirir. Sezai, Çengel Ahmet, malzemeci Tombalak, bir de şoför Abdullah ölür (s.140), çok sayıda yaralı vardır; bunlardan biri de Sefa'dır. Sefa, bu olaydan sonra kendini toparlayamaz.

Babası Hamit Efendi oğluna yardım etmek ister. Ona bir bilardo salonu açar. Önceleri Sefa, sıkıntılarında kurtulmuş gibi görünse de bu kez kumar batağına düşer. Hamit Efendi daha sonra oğlunu tanıdığı balıkçı reislerinden İsmail Hakkı'nın –Hakkı Baba- teknesine ortak eder ve denizlere çıkmasını sağlar. Fakat sefa Hakkı Baba'nın diğer tayfalar gibi kendisine davranmasını hazmedemez, İsmail Hakkı'yı şişer. Hamit Efendi, İsmail Hakkı'yı şikâyetinden ancak ortaklıktan ayrılıp tekneyi ona bırakmakla vazgeçirir.

Sefa, Neşe'ye dönmek ister ama iş işten geçmiştir. Neşe kendisine yeni bir sevgili bulmuştur, yeni sevgili dişçi Faruk'tur. Sefa, son kez Neşe'yle buluşur, konuşur ve vedalaşır. Bu ayrılık sadece Neşe'den ayrılık değildir. Evraklarını tamamlar, valizini hazırlar ve sessizce kaybolur. Bir gemiye biner ve son kez limandan doğup büyüdüğü kasabasına bakar. Sefa'dan bir daha haber alınamaz. (s.223).

Gelelim marangoz Yusuf'a. Yukarıda biraz bahsettik. Yusuf, halim selim bir insandır. Ayla Hanım'la evlidir. Yakup adında tek çocuğu vardır. "Cenabı hak bu çifte başka çocuk vermedi." (s.144). Yakup, zekâ özürlüdür. Yakup, kaç yıldır okula gider ancak okumayı ancak söker. Arkadaşları onunla alay eder.

Öğretmenin de tavsiyesiyle Yakup'u okuldan alırlar. "Yusuf fazla beklemedi. Çocuğu okuldan aldı. Ayla ile birlikte yemeği yiyip odalarına çekildiklerinde çocuğa toplama çıkarma öğretmeye çalışıyorlardı. Sonunda başardılar. Yakup hiç olmazsa beş beş daha on, elli elli daha yüz demeyi öğrenmişti. Bu dersler sırasında o kadar yoruluyordu ki, parmaklarını sayarken uyuyakalıyordu. Annesi onu öper, koklar yatağına yatırırdı. Neyse ki altını ıslatmıyordu. Düşünün şükredecek ne çok sebep var." (s.144).

Ziya, yine yukarıda bahsettik. Hamit Efendi'nin ortanca oğlu. Okul yıllarında uysal ama sonradan çığırından çıkan oğlu. Hem de o kadar çığırından çıkmıştır ki babasını kardeşine öldürtecek kadar. Bir gün Sefa ile konuşur:

-"Sana sözünü ettiğim oteller zincirinin adamları geldi.

-Adamlar bütün Ege'yi dolaşmış. Bizim araziden iyisini bulamamışlar. Ziya Bey, bu araziyi bize satın, para kolay diyorlar.

-Sana o kadar söyledim. Şu moruğu tepele dünya bizim dedim. Sen hala düşünüyorsun." (s.177).

Ziya'nın bütün ısrarlarına rağmen Sefa bu akıl almaz teklifi reddeder. "Ulan bu herif beni cinayete azmettiriyor. Hem de babamı vurmamı istiyor. Peki ben. Ben istiyor muyum? Tövbe hiç olmaz. Babam beni adam yerine koymasa, evine almasa bile. Yok ben insanlıktan o kadar çıkmadım. Ben o kadar alçak değilim." (s.177).

Bir gece yangın patlar kasabada. Halk sokağa fırlar. Meğer Ziya'nın yazıhanesi tutuşmuştur. Soruşturma uzun sürer. Yazıhaneyi kimin yaktığı tespit edilemez. Hiçbir ipucu bulunamaz. Ziya kayıplara karışır. (s.221).

Kaynak

Mustafa Kutlu, Tarla Kuşunun Sesi, Dergah Yay., İstanbul 2017, s.224.

ANTAKYA YÖRESİNDE DÜĞÜNLERDE ALKIŞ: "TOPLUMSAL BİR NİDA OLARAK DOĞAÇLAMA MÜZİKAL ZILGIT VE HAAHA!"

Kamuran FİLİZ

Giriş

Kültürel süreklilik, insan topluluklarının inanç, değer ve neşelerini kuşaktan kuşağa aktardıkları dilsel mekanizmalar sayesinde sağlanır. Sözlü geleneklerin en dinamik yapı taşlarından biri olan bu aktarım süreci, toplumsal hafızanın muhafazası ve yeniden üretimi açısından hayati bir öneme sahiptir. Geçiş dönemlerinde icra edilen ritüeller, kolektif kimliğin pekiştirilmesini sağlarken, bu esnada kullanılan dilsel formlar da topluluğun dünya görüşünü yansıtır. Bireylerin sevinç, şükran ve iyi dileklerini somutlaştıran kalıplaşmış sözler, toplumsal bağların organik birer harcı olarak işlev görür. Bu bağlamda, kültürün yaşayan ve nefes alan en canlı katmanını oluşturan sözlü kalıplar, geçmiş ile gelecek arasında sarsılmaz bir köprü kurarak sosyo-kültürel yapının ayakta kalmasını sağlar. Dolayısıyla, insan ilişkilerini düzenleyen ve toplumsal anları anlamlandıran bu dilsel miras, kültürel sürekliliğin en temel taşıyıcısı ve güvencesidir.

Antakya yöresi düğün kültürü, çok katmanlı yapısıyla hem tarihsel hem de etno-müzikal açıdan zengin bir sözlü mirasın merkezinde yer almaktadır. Doğu Akdeniz'in bu özgün coğrafyasında şekillenen düğün ritüelleri, sadece eğlence odaklı etkinlikler olmanın ötesinde, inancın ve estetiğin harmanlandığı toplumsal törenlerdir. Bölgedeki kutlamaların en ayırt edici unsurlarını oluşturan "hahalama" ezgileri ve coşkulu "zığrıt" (zılgıt) nidası, yöre halkının duygusal dünyasını dışa vurma biçimidir.

Bu müzikal ve dilsel performansların hemen ardından gelen geleneksel koruyucu dualar ise neşeyi kutsal bir zemine taşıyarak toplumsal bir denge kurmayı amaçlar. Kültürel melezliğin ve inanç birlikteliğinin en somut yansıması olan bu gelenek, bölgenin çok kültürlü kimliğini her nidadan sonra yeniden inşa eder. Sonuç olarak, Antakya'nın düğünlerinde yankılanan zılgıt ve dualar, yörenin tarihsel derinliğini ve etno-müzikal zenginliğini koruyarak yaşatan en birincil kültürel dinamiklerdir.



Kültür Aktarıcısı Olarak "Alkış" (Hayır-Dua) Kavramı ve Tarihsel Arka Planı

Alkış kavramı, Türk dilinin ve kültürünün en köklü sözlü gelenek ürünlerinden biri olarak tarihsel süreçte sürekli bir gelişim ve dönüşüm göstermiştir. Eski Türkçede övmek, methetmek ve kutsamak anlamına gelen "alka-" kökünden türeyen bu kelime, Türk dünyasının kolektif hafızasında iyilik ve esenlik dileme pratiklerinin merkezinde yer alır. Dîvânü Lugati't-Türk'te "dua etme, övme, birinin iyiliklerini sayma" olarak tanımlanan alkış, sadece bireysel bir temenni değil, toplumu bir arada tutan manevi bir sözleşmedir. Yüzyıllar boyunca Dede Korkut hikâyelerinden Manas Destanı'na kadar geniş bir coğrafyada "hayır-dua" anlamıyla varlığını sürdüren bu tür, halk edebiyatının kurucu unsurlarından biri olmuştur. Zamanla İslamiyet'in kabulüyle birlikte yerini büyük oranda Arapça kökenli "dua" kelimesine bıraksa da taşıdığı kültürel ve işlevsel özü asla kaybetmemiştir. Bu köklü tarihsel arka plan, alkış kavramının Türk dilinin erken dönemlerinden itibaren toplumsal bağları koruyan ve kutsayan manevi bir miras olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

Geleneksel alkış kalıpları, zamanla anlam erozyonuna uğrayarak gündelik yaşamın içerisinde sıradanlaşan nezaket ifadelerine ya da kalıplaşmış şükran sözlerine dönüşmüştür. İlk ortaya çıktıklarında derin birer inanç, adanmışlık ve koruma ar-

zusu taşıyan bu formlar, modern dünyada bireylerin anlamını derinlemesine düşünmeden tükettikleri "sağol", "çok yaşa", "ziyade olsun" gibi yapılara evrilmiştir. Ancak bu dilsel kalıpların kökenindeki alkış niteliği, onların aslında birer kültür taşıyıcısı ve toplumsal hafıza metni olma vasfını arka planda canlı tutmaya devam eder. Toplumdilbilimsel açıdan bakıldığında, anlam değişse bile biçimin korunması, topluluğun geçmiş geleneklerle olan bağını koparmadığının en somut göstergesidir. Ders kitaplarından halk anlatılarına kadar her alanda yeniden üretilen bu kalıplar, farkında olunmasa da geçmişin inanç dünyasını bugüne taşır. Sonuç olarak, nezaket sözcüklerine dönüşen geleneksel alkış kalıpları, anlam katmanları incelse dahi toplumun dilsel omurgasını ve kültürel devamlılığını sağlayan gizli birer hafıza deposudur.

Dil Antropolojisi Açısından Kalıp Sözler ve Edimsöz (Speech Act) Kuramı

Dil antropolojisi, dildeki kalıp sözlerin sadece soyut birer iletişim aracı olmadığını, aksine toplumsal gerçekliği inşa eden performatif yapılar olduğunu savunur. İnsan toplulukları, gündelik yaşamın rutinlerinde ya da büyük kriz anlarında sığındıkları kalıplaşmış ifadeler vasıtasıyla kendi inanç sistemlerini ve toplumsal hiyerarşilerini dışa vururlar. Walter Ong'un da vurguladığı üzere, sözlü kültürlerde hazır kalıp sözlerin kullanılması, toplumsal belleğin korunmasına ve bilginin kuşaklararası aktarımına doğrudan hizmet eder. Dil antropolojik yaklaşım, bu kalıpların incelenmesinde kelimelerin sözlük anlamlarından ziyade, onların hangi bağlamda, kim tarafından ve ne amaçla söylendiğine odaklanır. Bu doğrultuda kalıp sözler, ait oldukları toplumun zihniyet haritasını, korkularını, arzularını ve sosyo-kültürel davranış örüntülerini ele veren en berrak aynalardır. Dolayısıyla, dil antropolojisi çerçevesinden bakıldığında kalıp söz yapıları, salt konuşma pratikleri olmanın ötesinde, kültürel evreni şekillendiren ve ayakta tutan asli kurucu unsurlardır.

Edimsöz (Speech Act) kuramı, Antakya düğünlerinde icra edilen zılgıt ve dua pratiklerinin soyut birer ses olmanın ötesinde, somut toplumsal sonuçlar doğuran eylemler olduğunu gösterir. J. L. Austin ve John Searle tarafından geliştirilen bu teoriye göre, bazı durumlarda bir şeyi söylemek, doğrudan o şeyi yapmak anlamına gelir; yani dil edimsel bir güce sahiptir. Düğün alanında yüksek sesle çekilen bir "ha-haa" veya patlatılan bir zılgıt, sadece neşenin ifadesi değildir; mekanı kutsama, topluluğu şahitliğe çağırma ve evlilik bağını kamusal olarak onaylama eylemidir. Zılgıttan hemen sonra okunan nazardan koruma duaları ise dilin dünyayı değiştirme ve kötülükleri uzaklaştırma (apotropaik) gücüne olan inancı temsil eden net birer edimsöz örneğidir. Konuşmacı, bu duaları sarf ederek muhatabı üzerinde manevi bir koruma kalkanı oluşturur ve psikolojik bir rahatlama alanı inşa eder. Bu edimsel nitelikler göz önüne alındığında, edimsöz kuramı bağlamında ele alınan zılgıt ve dualar, sözün gücüyle toplumsal yapıyı anında dönüştüren, kuran ve mühürleyen performatif eylemlerdir.

Geleneksel alkış kalıpları, zamanla anlam erozyonuna uğrayarak gündelik yaşamın içerisinde sıradanlaşan nezaket ifadelerine ya da kalıplaşmış şükran sözlerine dönüşmüştür. İlk ortaya çıktıklarında derin birer inanç, adanmışlık ve koruma arzusu taşıyan bu formlar, modern dünyada bireylerin anlamını derinlemesine düşünmeden tükettikleri esenlik ve teşekkür yapılarına evrilmiştir. Ancak bu dilsel kalıpların kökenindeki alkış niteliği, onların aslında birer kültür taşıyıcısı ve toplumsal hafıza metni olma vasfını arka planda canlı tutmaya devam eder. Toplumdilbilimsel açıdan bakıldığında, anlam değişse bile biçimin korunması, topluluğun geçmiş geleneklerle olan bağını koparmadığının en somut göstergesidir. Ders kitaplarından halk anlatılarına kadar her alanda yeniden üretilen bu kalıplar, farkında olunmasa da geçmişin inanç dünyasını bugüne taşır. Sonuç olarak, nezaket sözcüklerine dönüşen geleneksel alkış kalıpları, anlam katmanları incelse dahi toplumun dilsel omurgasını ve kültürel devamlılığını sağlayan gizli birer hafıza deposudur.

Araştırmanın Evreni, Yöntemi ve Antakya Kent Kültüründeki Yeri

Araştırmanın evreni, Hatay'ın köklü tarihiyle öne çıkan çok kültürlü yapısıyla genel olarak Antakya genelidir. Bu coğrafya, yüzyıllar boyunca farklı inanç ve etnik kökenlerin bir arada barış

içinde yaşadığı, Akdeniz ve Ortadoğu kültürlerinin kesişim noktasında yer alan mikro-kozmopolit bir yapıya sahiptir. Bölgedeki kültürel çeşitlilik, gündelik yaşamın her alanına sızdığı gibi, düğün ve nişan gibi en önemli geçiş dönemi ritüellerinde de kendini en saf haliyle gösterir. Antakya kent kültürü, modernleşme sancılarına rağmen sözlü mirasını koruma konusunda muazzam bir direnç ve esneklik sergilemektedir. Bu dinamik kültürel evren, sözlü geleneklerin ve iki dilli pratiklerin en canlı laboratuvarı olarak araştırmanın ana gövdesini oluşturmaktadır. Kısacası, Antakya genelini kapsayan bu geniş araştırma evreni, geleneksel sözlü kültür ürünlerinin hem korunduğu hem de melezleşerek yaşatıldığı özgün bir kültürel habitattır.

Yöntem olarak bu çalışmada, nitel araştırma desenlerinden etnografik alan araştırması ve derinlemesine görüşme teknikleri benimsenerek ampirik veriler toplanmıştır. Çalışma kapsamında, Antakya genelinde yaşayan, Türkçe ve Arapça dillerini etkin olarak kullanan iki dilli kaynak kişilerle doğrudan görüşülmüştür. Görüşmeler, kaynak kişilerin doğal yaşam alanlarında, evlerinde veya iş yerlerinde gerçekleştirilmiş; zılgıt, hahalama ve dua kalıpları sözlü olarak kayıt altına alınmıştır. Toplanan bu veriler, Arap diyalektolojisinde kabul görmüş sesbirim temelli transkripsiyon sistemiyle kağıda dökülerek fonetik ve semantik açıdan analize uygun hale getirilmiştir. Dil antropolojisi ve toplumdilbilim disiplinlerinin sunduğu kuramsal çerçeve yardımıyla, derlenen dua kalıpları ve nida biçimleri bağlamsal çözümlemeye tabi tutulmuştur. Özetle, alan araştırmasına dayalı bu etnografik yöntem, Antakya genelindeki sözlü gelenek verilerinin hiçbir kayba uğramadan bilimsel bir titizlikle derlenmesini ve çözümlenmesini sağlamıştır.

Bir Müzikal Performans Olarak "Ha-Haa"lama ve Zığrıt (Zılgıt)

"Ha-Haaa!" ünlemi, geleneksel düğün ve kutlama alanlarında akustik hakimiyet kurmak ve toplumsal dikkat mekanizmasını harekete geçirmek amacıyla kullanılan kurucu bir nidadır. Gürültülü ve kaotik kutlama ortamında performatif bir kesinti yaratan bu sesleniş, dağınık durumdaki kalabalığı tek bir odakta birleştiren akustik bir çağrıdır. İcranın yürütücüsü olan kadınlar, ses perdelerini en üst sınıra taşıyarak mekandaki mevcut konuşmaları, müzik seslerini ve uğultuyu anında sönümlendirirler. Bu yönüyle nida, salt bir sevinç göstergesi olmanın ötesinde, yeni bir anlatı alanının açılacağını bildiren törensel bir sinyal işlevi görür. Dolayısıyla bu akustik müdahale, topluluk üyelerinin işitsel algısını tek bir merkezde sabitleyerek ritüelin bir sonraki evresine zemin hazırlayan performatif bir mekân inşasıdır.

Kalabalığı susturma ritüeli, kolektif dikkati ortak bir estetik ve manevi paydada buluşturarak düğün alanını kaostan kozmosa taşıyan sembolik bir eşiktir. İlk ünlemin duyulmasıyla birlikte toplulukta sessizlik hakim olur ve tüm gözler bu dilsel performansı sergileyecek olan icracı kadına çevrilir. Bu sessizlik anı, kamusal alanda sözün değerini artıran ve birazdan icra edilecek olan övgü dörtlüklerine kutsal bir meşruiyet kazandıran sosyo-kültürel bir uzlaşıyı temsil eder. Sosyolinguistik açıdan bakıldığında, mekandaki bireylerin eş zamanlı olarak susması, icracının toplumsal otoritesini ve sözlü geleneğe duyulan saygıyı açıkça ortaya koymaktadır. Netice itibarıyla, "Ha-Haaa!" ünleminin yarattığı bu sessizlik ve odaklanma ritüeli, sözlü kültürde işitsel alanı disipline eden ve kolektif belleği harekete geçiren en dinamik başlangıç mekanizmasıdır.

Doğaçlama mani makamı, düz konuşma dili ile müzikal ezgi arasında konumlanan, icracıların irticalen şekillendirdiği özgün bir etno-müzikal formdur. Bu özel makamsal yapı, hece kalıplarının ve kafiyelerin düz bir şiir gibi okunmasını engellerken, anlatıya kendine has iniş çıkışları olan melodik bir akış kazandırır. İcracı, kutlama anında o esnada mekanda bulunan öznelerin (gelin, damat, aile büyükleri) niteliklerini gözeterek zihnindeki kalıpları anlık olarak yeniden üretir ve makamsal bir kalıba döker. Bu doğaçlama yeteneği, dilin yaratıcı gücünü etno-müzikal bir estetikle buluşturarak dinleyicide derin bir hayranlık ve estetik haz uyandırır. Sonuç olarak, bu ezgisel yapı, topluluğun müzikal hafızasını anlık söz üretimiyle birleştiren ve sözlü performans sanatının sınırlarını genişleten çok katmanlı bir kültürel icra biçimidir.

Sözlü edebiyat değeri açısından bu maniler, kolektif hafızanın estetik normlarını, toplumsal değer yargılarını ve dilsel zenginliklerini bünyesinde

barındıran yaşayan birer edebi vesikadır. Geleneksel dörtlük yapısını koruyan ancak yerel söyleyiş özellikleriyle zenginleşen bu metinler, halk şiiri geleneğinin kesintisiz bir devamı niteliğindedir. Övgü makamında sarf edilen her kelime, soy ağacının yüceltilmesini, erdemin kutsanmasını ve toplumsal uyumun pekiştirilmesini amaçlayan edebi birer mecaz ve teşbih barındırır. Yazılı literatürün dışında, tamamen kuşaktan kuşağa aktarılan bir kulak dolgunluğu ve yetenek aktarımıyla yaşayan bu edebi tür, halkın kendi estetik dünyasını ürettiği en özgür alandır. Özetle, doğaçlama övgü manileri, taşıdıkları sanatsal nitelikler ve dilsel işçilik sayesinde sözlü edebiyat mirasının en saygın ve sanatsal dışavurumlarından birini oluşturmaktadır.

Kolektif coşku patlaması, doğaçlama maninin bitişiyle birlikte tüm kadınların hep bir ağızdan yüksek frekansta zılgıt çekmesiyle düğün alanında yaşanan duygusal zirve anıdır. This an, bireysel sevinçlerin sınırlarını aşarak mekandaki tüm özneleri ortak bir neşe ve esenlik hissiyatında birleştiren kitlesel bir deşarj mekanizması olarak işlev görür. Zılgıtın çıkardığı ritmik ve keskin ses, törensel alanın her köşesine yayılarak neşenin fiziksel ve mekansal olarak somutlaşmasını sağlar. Psikolojik ve antropolojik açıdan bu patlama, topluluğun bir arada olma bilincini, aidiyet bağlarını ve paylaşılan mutluluğu en üst perdeden onaylama biçimidir. Dolayısıyla bu kolektif eylem, kutlanan geçiş döneminin (evlilik, nişan) getirdiği toplumsal dönüşümü coşkulu bir mutabakatla karşılayan kitlesel bir ritüelistik reaksiyondur.

Kadın sesi frekansı, zılgıtın icrasında akustik bir güce dönüşerek neşenin evrensel ve kamusal bir kimlik kazanmasını sağlayan en birincil sembolik araçtır. Dillerin damaklara hızlıca vurulmasıyla üretilen bu yüksek ve tiz ses dalgası, mahremiyet sınırlarını aşarak kutlamayı tüm çevreye ve kamusal alana ilan eden işitsel bir bildiridir. Toplumdilbilimsel olarak bu frekans, kadının toplumsal alandaki sesini, varlığını ve kutlama üzerindeki belirleyici otoritesini simgeler. Kamusal alanda yankılanan bu ses, sadece bir eğlence tınısı değil, aynı zamanda toplumsal olayları mühürleyen ve hafızaya kaydeden egemen bir kültürel çığlıktır. Sonuç olarak, kadın sesinin yüksek frekansıyla şekillenen zılgıt patlaması, neşeyi kamusal bir şölene dönüştüren ve törensel anı ölümsüzleştiren en kurucu etno-müzikal dinamiktir.

Coşkunun Estetiğinden İnancın Sığınağına: Zılgıtın Ardından Gelen Dua Töreni

Halk inançlarında nazar algısı, toplumsal yaşamı, ilişkileri ve ritüel davranışları şekillendiren en güçlü metafizik kaygılardan biri olarak varlığını sürdürmektedir. Yerel kültürde, aşırı övgünün, göze batan güzelliğin ve kamusallaşan büyük neşelerin hemen ardından uğursuz bir enerjinin veya kıskanç bakışların (kem göz) devreye gireceğine inanılır. Bu inanç sistemi, en mutlu anların bile içinde bir kırılganlık ve tehlike barındırdığına dair köklü bir kültürel savunma mekanizmasını beraberinde getirir. Düğünler gibi görselliğin, estetiğin ve coşkunun zirveye ulaştığı anlar, nazara en açık ve dolayısıyla manevi açıdan en savunmasız zaman dilimleri olarak kabul edilir. Bu bağlamda nazar algısı, toplumsal normların sınırlarını çizen ve bireyleri aşırı görünürlüğün getireceği olası zararlara karşı sürekli olarak tetikte tutan zihniyet dünyasının temel bir unsurudur.

Dengelenme ihtiyacı, zılgıtlarla ve hahalarla doruk noktasına ulaşan dünyevi coşkunun yaratabileceği metafiziksel riskleri hafifletmek amacıyla ritüelin hemen arkasından devreye giren manevi bir sigortadır. Coşku patlamasının yarattığı aşırı görünürlük ve heyecan, kültürel mantık gereği anında kutsal bir kelamla topraklanmalı ve dengelenmelidir. İşte bu noktada, zılgıt sesinin yankısı henüz kaybolmadan yükselen koruyucu dualar, dünyevi sevinç ile ilahi sığınma arasında bir denge köprüsü kurar. Bu dualar, mekanı ve özneleri nazardan koruma kalkanı altına alarak, topluluğun hissettiği coşkuyu manevi bir güvenceye kavuşturur ve içsel bir rahatlama sağlar. Netice itibarıyla, bu ritüel akışı, neşenin estetiği ile inancın sığınma arzusunu kusursuz bir biçimde harmanlayarak toplumsal psikolojiyi dengede tutan bilgece bir kültürel stratejidir.

Sözlü kültür havzalarında icra edilen zılgıt sonrası dua törenleri, ortak bir inanç dünyasının farklı dilsel kanallardan sızan estetik ve semantik imkanlarını bir arada sunar. Geleneksel kültürün "alkış" yapısını koruyan bu ifadeler, evliliğin ve birlikteli-

ğin kutsallığını, kötü enerjilerden korunma arzusunu dile getiren formlarla tezahür eder. Dilsel kalıplar inancın doğrudan, ritmik ve fonetik ifadeleriyle alana sızarak icranın manevi gücünü pekiştirir. Bu farklı dilsel nehirler, aynı ritüelistik amaca hizmet edecek şekilde tek bir potada erir ve dinleyiciler üzerinde derin bir ikna gücü yaratır. Dolayısıyla bu pratikler, dillerin sunduğu manevi katmanların birbirini dışlamadığı, aksine birbirini zenginleştirerek ritüelin etkisini artırdığı toplumdilbilimsel birer şaheser niteliğindedir.

Dua kalıplarının analizi, kullanılan ifadelerin merkezinde ilahi rızanın ve yaratıcıya sığınma arzusunun yer aldığını, bunun da sözün ikna ve şifa gücünü artırdığını göstermektedir. Evliliğin hayırlara vesile olmasını dileyen, çiftlerin mutluluğunu kutsayan veya kötülükleri uzaklaştırmayı amaçlayan kalıplar, dil antropolojisi açısından sözün edimsel gücünü yüce bir otoritye dayandırma çabasıdır. Bu kalıplar, düz anlamlarının ötesinde, konuşmacının muhatabına duyduğu derin şükranı, sevgiyi ve koruma arzusunu dile getiren yüksek birer nezaket ve inanç vesikasıdır. Sonuç olarak, düğünlerde yankılanan alkış ve dua kalıpları, kullanılan kelimeler değişse bile inancın ve toplumsal iyi niyetin evrensel dilini kuran en birincil sembolik kodlardır.

Geleneksel kutlama alanlarında icra edilen zılgıt ve dua pratikleri, düğün törenlerinin ritmik akışını belirleyen ve yapılandıran en temel zamanlama araçlarıdır. Törenin başlangıcından takı merasimine, gelinin evden çıkışından kutlamanın doruk noktasına ulaştığı anlara kadar her aşama, bu sözlü performansların ritmik müdahaleleriyle şekillenir. Söz konusu nidalar ve esenlik dilekleri, sıradan bir zaman dilimini törensel ve kutsal bir boyuta taşıyarak katılımcıların algısını ortak bir ritimde eşitler. Bu işitsel dönüm noktaları sayesinde düğün halkı, ritüelin hangi aşamasında olduğunu ve nasıl bir duygusal tutum takınması gerektiğini dilsel bir kılavuz eşliğinde deneyimler. Dolayısıyla, kutlama alanındaki ritüel ritmi, topluluğun hareketlerini senkronize eden ve törensel akışı disipline eden dinamik bir zaman yönetimidir.

Sonuç

Antakya genelinde düğün ritüellerinin ayrılmaz birer parçası olan zılgıt, hahalama ve ardından gelen dua geleneği, salt birer eğlence motifi olmanın ötesinde, toplumsal yapıyı kuran, koruyan ve geleceğe taşıyan performatif birer kültürel mekanizmadır. Bu çalışma boyunca dil antropolojisi ve toplumdilbilim perspektifinden yapılan çözümlemeler, söz konusu pratiklerin Dîvânü Lugati't-Türk'ten günümüze uzanan köklü "alkış" geleneğinin iki dilli ve etnomüzikal birer yansıması olduğunu net bir biçimde ortaya koymuştur. "Ha-Haaa!" ünlemiyle akustik alanın inşa edilmesinden başlayarak, doğaçlama manilerle estetik zirveye ulaşan ve kolektif zılgıt patlamasının ardından okunan koruyucu dualarla manevi dengeyi sağlayan bu ritüel, toplumsal psikolojiyi ayakta tutan bilgece bir döngüye sahiptir. Özellikle iki dillilik bağlamında Türkçe ve Arapça kalıpların bir arada kullanılması, bölgenin melez kimliğini ve inanç ortaklığını her nidadan sonra yeniden üreten en canlı dilsel kanıttır. Sonuç olarak bu gelenek, Antakya halkının dünyevi coşkuyu ilahi sığınma ile dengeleme becerisini, toplumsal empati yeteneğini ve kadının sözlü bellekteki mutlak otoritesini simgeleyen en kurucu kültürel dinamiklerden biridir.

Modernleşme, kentleşme ve geleneksel düğün mekanlarının kapalı salonlara taşınması gibi sosyolojik dönüşümler, bu köklü sözlü mirasın ezgisel yapısında ve anlam katmanlarında ciddi bir aşınma riski yaratmaktadır. Bu bağlamda, Antakya genelinde henüz hayatta olan usta icracıların hafızalarında kayıtlı olan doğaçlama mani formlarının, yerel şive özelliklerinin ve kalıplaşmış dua yapılarının sesli ve görüntülü dijital arşivlerle kayıt altına alınması hayati bir önem taşımaktadır. Gelecekte yapılacak çalışmalarda, bu geleneğin sadece evlenme ritüelleriyle sınırlı kalmayıp asker uğurlama, hac dönüşü ve doğum gibi diğer geçiş dönemlerindeki varyasyonları da disiplinlerarası bir titizlikle incelenmelidir. Ayrıca, yerel yönetimler ve üniversiteler iş birliğiyle düzenlenecek kültürel etkinlikler vasıtasıyla bu geleneğin genç kuşaklara aktarılması teşvik edilmeli, sözün bu şifalandırıcı ve birleştirici gücü somut olmayan kültürel miras kapsamında koruma altına alınmalıdır. Özetle, Antakya'nın bu benzersiz işitsel ve dilsel mirasını geleceğe taşımak, sadece bir halk bilimi görevi değil, bölgenin çok kültürlü tarihsel hafızasını ve toplumsal barış harcını ayakta tutmanın en birincil şartıdır.